

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía Teórica



TESIS DOCTORAL

Arte: ontología de la diferencia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Katia María Jiménez López

Director
Ramón Rodríguez García

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía Teorética



ARTE: ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

KATIA MARÍA JIMÉNEZ LÓPEZ

Bajo la dirección del doctor
Ramón Rodríguez

Madrid, 2015

ARTE: ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

KATIA MARIA JIMÉNEZ LÓPEZ

A mi madre, *Enriqueta López Romeral* y a mi familia, porque sin su apoyo no hubiera podido cumplir mi sueño.

A mi compañera, *Fina Lora Barrera* con quien la vida quiso brindarme todas las vías abiertas de *Eros*, y a su especial cuidado para llevar a buen puerto esta investigación.

A mis amigos, y especialmente a los que me han acompañado particularmente en la trama de esta investigación: *María Jesús Muñoz Pardo*, *Carmen Astiaso* y *Santiago Mercado Serna*, que de ellos he aprendido de la amistad y del Arte a lo largo de muchos años, a *Paul McNicholl* y a *Alejandro Escudero* por estar en el tramo final de esta aventura.

A todos los filósofos que me han hecho pensar con pasión, a amar la vida y la *Filosofía*, especialmente, a Platón, Spinoza, Nietzsche, Heidegger, Deleuze, Eugenio Trías y Ramón Rodríguez...

In memoriam

A mi padre, *Rafael Jiménez del Barrio*, que le hubiera encantado ver el final de tan ardua aventura.

Al filósofo *Eugenio Trías Sagnier* por su generosidad al compartir su filosofía del límite

INDICE

I. Alcance de la investigación	09
§ 1 <<Centro de vibraciones>>	10
a) Acerca de las interpretaciones sobre el arte: <i>subjetividad y representación</i>	
b) <i>El arte excede el ámbito de la estética</i>	
c) <i>El arte es conocimiento, ¿el arte no es la obra de arte?</i>	
d) <i>El arte es acción</i>	
§ 2 Enfoque de llegada: la <i>Diferencia</i> / el <i>Límite</i>	50
II. Prolegómenos	58
§ 3 La constitución de la Estética: el círculo racional del arte	59
§ 4 Hume: empirismo, belleza y gusto	68
§ 5 Kant: De lo sublime a la fuga simbólica.....	84
§ 6 Hegel: Filosofía del Arte	133
III. Dimensión Ontológica del Arte	159
§ 7 El Continente del Arte: F. Nietzsche	160
a) Las fuerzas apolíneo-dionisiacas y la dimensión del Arte-Vida	
b) Arte, tragedia y voluntad	
c) La fuerza dionisiaca: verdad y lenguaje	
d) El continente del Arte	

§ 8 Estética/Ontología del Arte	227
a) Gianni Vattimo: <i>El fin de la Modernidad</i> e imposibilidad de una <i>Ontología estética</i>	
b) Ontología del arte: <i>la Hermenéutica</i> de H.G. Gadamer	
c) H. G. Gadamer: la (re)- <i>presentación (Darstellung)</i> y la obra de arte	
IV. Arte: Ontología de la Diferencia	265
§ 9 M. Heidegger, <i>Ser y Arte</i>	266
a) <i>Senderos entre- cruzados</i>	
b) <i>El paso decisivo: la fenomenología</i>	
c) <i>Hermenéutica y giro ontológico</i>	
d) <i>Ser y Arte</i>	
e) <i>El Arte y el Lugar de la Diferencia</i>	
§ 10 G. Deleuze, <i>Diferencia y Arte</i>	
323	
a) <<Pourparlers>>	
b) Diferencia, Inmanencia y Univocidad del ser	
c) El Devenir y el Acontecimiento	
d) <i>Diferencia y Arte: afectos y perceptos</i>	
V. Summary / Resumen	356
VI. Bibliografía específica y general	371

I. ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN

§1 <<Centro de vibraciones¹>>

Esta investigación se inicia con la presentación de la estética como ciencia fundadora de un conocimiento específico de la filosofía a partir del siglo XVIII. Pero no abarca toda la dimensión de un recorrido de carácter histórico, sería propio de otro trabajo más descriptivo y enciclopédico. No se tratará, entonces, de un seguimiento cronológico de todos los datos y fechas en tan intenso periodo de fundación, sino de sugerir, tratar ciertos planteamientos que condicionan los criterios de la finalidad de la estética; como tampoco el planteamiento inicial de esta investigación tiene sus bases en forzar sus criterios desde otras áreas de conocimiento, como el de una sociología o psicología del arte. Ni será una indagación relativa al seguimiento de las distintas teorías de las artes², o de cómo se han ido elaborando los conceptos de las distintas historias del arte, incluyendo el terreno de la crítica artística en prensa, revistas especializadas, ensayos interpretativos, ni encontrará su base en los escritos de los propios creadores artísticos, pues, en la inmensa mayoría de ellas la estética tradicional funciona como un referente conceptual e intelectual extendiéndose como una onda en expansión en estructuras subjetivistas. También se deja al margen hacer una filosofía del arte ya que esta misma pretensión se sitúa dentro de los problemas de la metafísica, o en lo que se podría llamar, usando un término heideggeriano, a una onto-teología de las manifestaciones artísticas y del papel del arte como serían los casos de Hegel o Schelling desde el idealismo alemán.

Se opta por un claro enfoque ontológico como eje radical y vertebrador para comprender las reflexiones filosóficas que giran alrededor del arte, y que podrían, a partir de estas reflexiones dar cuenta de las manifestaciones artísticas contemporáneas. Se intenta contraponer esta fluctuación discursiva, propia de los que se dedican directamente a los asuntos del arte o de la estética el enfoque ontológico, y para ello supone pensar el arte como *extremo de la Estética*. Con esta expresión *ir hacia el extremo de la Estética* se pretende situar el punto de inflexión que posibilita una entrada al ámbito ontológico del arte. Pudiera ser este punto de inflexión el sendero abierto por M. Heidegger, pues, parece evidente el sometimiento del arte a las condiciones de la *Estética* como ciencia autónoma, cuyo punto de partida inicial del análisis remite a la consideración de que la estética como ciencia autónoma está vinculada, a su vez, a los problemas epistemológicos y a las inclemencias de la metafísica moderna; siendo el centro neurálgico de la estética moderna el pensamiento kantiano. En conjunto, será Kant el que fundamente el acercamiento al arte desde sus propios postulados filosóficos

¹ "Los conceptos son centros de vibraciones, cada uno en sí mismos y los unos en relación con los otros. Por esta razón todo resuena, en vez de sucederse o corresponderse. No hay razón alguna para que los conceptos se sucedan. Los conceptos en tanto totalidades fragmentarias no constituyen ni siquiera las piezas de un rompecabezas, puesto que sus perímetros irregulares no se corresponden. Forman efectivamente una pared, pero una pared de piedra en seco, y si se toma el conjunto, se hace mediante caminos divergentes." Deleuze, G. y Guattari, F.; *¿Qué es la Filosofía?* (QQPh), trad. T. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993, pág. 27

² Es el caso de Cl. Greenberg, básicamente afirma que el arte y la estética coinciden, ya que para que un objeto sea arte depende del tipo de experiencia estética que se asocie a dicho objeto. En definitiva el arte es gusto. Sigue aquí la tradición del empirismo. *Arte y cultura*, trad. J. G. Beramendi y D. Gamper, Paidós, Barcelona, 2002

teniendo como base de su filosofía el alcance de lo *a priori*. Lo cierto es que las posiciones kantianas no siempre se ajustan a la acción artística y a sus posibilidades, ni tan siquiera las jugosas aportaciones del idealismo alemán con su intención de fundar una filosofía del arte dentro del <<sistema>> resuelven estas cuestiones iniciales. No obstante, aunque en un principio nos produzca cierta extrañeza, perviven usos conceptuales que derivan claramente, aunque de un modo implícito, las posiciones abiertas de la tradición estético- metafísicas más vivas como lo relativo a la genialidad o al carácter desinteresado de la obra de arte, al goce, o a su carácter histórico etc., así mismo, también perviven aquellas posiciones que proceden del historicismo y la influencia de la problemática del método de las ciencias de la naturaleza y de las ciencias del espíritu como fue el caso de Dilthey³. Estos son entre otros los referentes fundamentales para estudiosos del arte en general, e incluso persisten en los comentarios de los propios creadores artísticos como en ciertos sectores de la crítica. Estos usos habituales tienen claras referencias de la tradición de la estética y reproducen cuestiones y problemáticas propias del ámbito metafísico moderno, pero que quizá ya no puedan valer para explicar las manifestaciones artísticas de las últimas décadas. Básicamente se pretende una indagación mostrativa de aquellos asuntos estrictamente filosóficos que hacen de la estética, desde su fundación como ciencia autónoma, uno de los nutrientes esenciales de la filosofía contemporánea. A partir de una breve genealogía problemática sobre ciertas cuestiones que gravitan entorno al término *estética* será conducida esta investigación hasta arribar a una *ontología del arte*. Sin embargo, hay cuestiones previas que son determinantes para canalizar las entradas a esta dimensión ontológica y que pretenden sugerir caminos de reflexión adicionales y que podrían ser recogidos en estos apartados:

- a) Acerca de las interpretaciones sobre el arte: *subjetividad y representación*
- b) *El arte excede el ámbito de la estética*
- c) *El arte es conocimiento, ¿el arte no es la obra de arte?*
- d) *El arte es acción*

El arte siempre ha sido un asunto para el pensamiento filosófico y más en las últimas centurias que prueba sus fuerzas y su pulso, pues, la actividad del artista parece ser determinada u orientada solo para el arte. Ya en el siglo XIX, el arte parece desligarse de la justificación teológica y aunque la pluralidad de las manifestaciones artísticas son diversas y abundantes, lo cierto es que al menos en occidente requieren de un nuevo lugar de la verdad para la experiencia del arte. Y no se refiere a esa verdad como *veritas est adaequatio rei et intellectus* (verdad es la concordancia entre ser y entendimiento), sino esa verdad, que intempestivamente desde Nietzsche, es interpretación. Dejar al descubierto el pensar el arte y sus medianías con el transcurrir del tiempo de la acción artística. Aunque resulte ya inadecuado calificar cualquier

³ En esta investigación será tratado su pensamiento con mayor profundidad en la parte IV. Ontología de la Diferencia, § 9 M. Heidegger: *Ser y Arte*

análisis de la experiencia del arte o de las artes como artista- creador y espectador-receptor, lo cierto, es que ambos estarán inmersos desde ese *estar* temporal del *pasado como siendo pasado* y el *presente como siendo presente* de la obra de arte. Por el momento, a este acontecer de la acción del arte como *estar* temporal podría denominarse, con cierta insuficiencia argumentativa, el lugar de descubrimiento del sentido/ sin sentido de la diferencia entendida desde la experiencia del Instante.

Quien se sumerge en el arte se apropia de la experiencia del instante, le es revelado su ser propio, el ser del arte, y no accede a él como sujeto sujetado a una conciencia estética, sino que a través de los lenguajes que conforman sus diversos modos de mostrarse, la "verdad" como interpretación, se desvela, se descubre, se hace visible, palpable junto a la tensión necesaria de tal experiencia, y el sentido histórico previo que lleva de suyo una obra de arte, esa que nos interpela en el instante revelador. Porque los asuntos de la acción del arte o de la filosofía exigen cierta disposición hacia la insistencia de una experiencia que provoca un pensar urgente en tanto que "algo" nos interpela. Se insiste en la necesidad de que la filosofía en plena igualdad y relación con el arte, tiene que adentrarse a comprender esa urgencia cuando el *arte piensa el arte*. Todos los movimientos artísticos, sus oportunos devenires, atienden desde hace siglos, desde el desprendimiento del arte de su vinculación teológica o religiosa, a que el artista sea solo para el arte, le va su ser en el arte, le pertenece, se copertenecen. El pensar filosófico tiende un puente sobre el *pensar* del arte; sólo que ese puente no es fruto del *libre juego de las facultades*, ni el de un acto *desinteresado*, sino que el filósofo tiene su tarea oportuna, una vez que se adentra, lo hará desde la pregunta pertinente, con rigor y determinación pero lo hará sumergido en la dimensión ontológica del arte o en su búsqueda.

El distintivo <<poético>> de cada una de las bellas artes debe consistir en determinar su modo de *hacer* mundos; distinguir aleatoriamente es activar el sentido variable según la acción y el fin de esta acción. Aunque se recrea muy libremente el prisma aristotélico, se puede afirmar que se va conformando la intensidad o tensión que brota al pensar el arte. Porque todo pensar exige un paseo por el tiempo, por el sucesivo estar del pasado al presente, porque las huellas de lo producido por el arte representan parte de la verdad que se descubre cuando nos interpela una obra de arte, cuando nos interpela *pensar* el arte. La obra de arte tiene su ser en la re- presentación, traer para sí lo que ha sido de algún modo destinado a ser visto, re- conocido, mostrar su sentido en relación con su sin sentido. Este preludio del ser del arte, que es la obra de arte, lleva comprometido un mutuo reconocimiento que aparece cuando se es interpelado, de modo frontal, con una obra de arte. Lo que nos interpela como un fragmento de la verdad se convierte en un todo- *mundo* finito e inmanente. Por eso, cada vez es menos pertinente la pregunta ¿qué es el arte? porque resulta inoperante y ajeno a la experiencia del ser del arte. Sin embargo, la pregunta se amplía en una diversidad de preguntas aclaratorias, ¿qué *hace* el arte?, ¿qué preguntas *conoce* el arte?, ¿A qué se *dirige* el arte? o ¿el arte no es la obra de arte? Sobre la primera ¿qué *hace* el arte? su respuesta viene de largo, desde los grandes filósofos griegos, los viejos y queridos Platón y Aristóteles. Lo que *hace* el arte puede ser contestado de forma inmediata, el arte es un saber producir (poésis), una técnica, luego en todo arte hay un conocimiento previo que posibilita producir convenientemente una obra y su uso. Su conocimiento es relativo a su uso pero ese *saber hacer*, con lo que Aristóteles

clasifica a los saberes productivos, al arte como tecné, aún no alcanza el sentido de la pregunta⁴.

Producir- crear requiere conocer, tener un conocimiento previo, también producir requiere transformar la propia mimesis en algo más que ser una imitación o una copia de la Physis, sino que ese *hacer* exige cierta simbiosis entre el ser de la naturaleza (Physis) y el ser que se ejercita en ese *hacer*, porque la physis es aquella región del ser que tiene el principio de su propio cambio. Lo que el arte hace es la consecución de una proporción, de un cierto orden, que como se sabe, se distingue del caos o en este caso de la materia amorfa y eterna. El sentido de la mimesis lleva implícita la garantía de reproducir el orden del cosmos o la realidad ya dada, y por lo tanto, de la finitud que determina a todos los entes incluidos los artefactos. Lo finito, lo determinado, lo medido es requerido en un saber hacer que delimitan el uso y el lugar que ocupa en la realidad.

El arte y su utilidad siempre está en relación a la verdad que se le asigna, y es en esta afirmación donde está comprometida parte de la historia del arte. Lo que hace el arte, en su producir, es un hacer visible, traer y mostrar lo que posee de orden y de realidad. Lo que hace el arte son artefactos, y producir es su propio fin. El artista y el artesano no son más que una mediación entre el saber hacer y la acción que conlleva un saber producir. Lo que hace el arte son transformaciones análogas (mimesis) según el fin propio de lo producido⁵. Lo que se imita no son los objetos de la Physis sino su acción⁶. En consecuencia, ese saber hacer, del arte como tecné, está, obviamente, vinculado a un saber vivir, lo propio de los saberes prácticos como lo son la Ética y la Política, y este es el motivo que para Aristóteles sea imprescindible el distinguir la acción de la actividad, y la actividad del acto de producir. En consecuencia, la producción como poesis es preferible concebirla como un proceso activo para toda composición artística. Y desde este proceso plantea la cuestión de su fin, la activa, y eso que se pone en obra es la potenciación del hacer. Las sucesivas transformaciones del arte se hacen por analogía según el fin del hacer, pero lo cierto es que la analogía

⁴ "Aristóteles llamaba ποιητική ἐπιστήμη es decir, el saber y la capacidad de producir. Lo que es común a la producción del artesano y a la creación del artista, y lo que distingue a un saber semejante de la teoría o del saber y de la decisión práctico- política es el descubrimiento de la obra respecto del propio hacer. Esto forma parte de la esencia del producir, y habrá que tenerlo en mente si se quiere entender y juzgar en sus límites la crítica al concepto de obra de los modernos dirigen contra el arte de la tradición y el disfrute burgués de la cultura asociado a él." Gadamer, H. G.; (AB) *La Actualidad de lo bello* (Die Aktualität des Schönen), introd. R. Argulol, trad. de M. Eskenazi y P. Martín, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 47

⁵ Se podría recordar el inicio de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles: "Todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden. Sin embargo, es evidente que hay algunas diferencias entre los fines, pues unos son actividades y las otras obras a parte de las actividades; en los casos en que hay algunos fines aparte de las acciones, las obras son naturalmente preferibles a las actividades. Pero como hay muchas acciones, artes y ciencias, muchos son también fines..." introd. de E. Lledó, trad. de J. Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1985. Libro I, 1094a, pág. 129

⁶ Se ha recreado el pensamiento aristotélico muy libremente. Puede ser sugerente los trabajos de Josep Muntanola en sus dos imprescindibles obras: *Poética y Arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981 y *Topogénesis*, tres volúmenes, Oikos-Tau, Barcelona, 1979-80.

está concebida desde la ontología, del ser en tanto que ser, luego, lo que hace el arte es un modo de verdad y de ser. Cuando es desprendida la obra del hacer, ahí comienza ese pensar el arte y la obra. Se puede concluir y hablar de ontología del arte y no de la estética de Aristóteles o Platón, por ejemplo.

Pero no sólo la mirada del arte en Grecia se centra sobre la mimesis, sino también sobre lo bello. Platón supo ver la multiplicidad con la que se presenta lo bello y todo aquello que desde lo bello se hace visible. Esta visibilidad de lo bello permite el acceso entre lo real y el ideal, y a su vez este acceso es una experiencia de la verdad del mundo, << La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real⁷>>. El arte y la belleza tienen su nexo indisoluble como conocimiento. La idea de belleza extiende sus dominios hasta ser vía o acceso a la propia idea de bien. La siguiente pregunta ¿qué conoce el arte? puede ser contestada desde la inmediatez de las singularidades, puesto que cada una de ellas reclaman una <<verdad>> única y universal, quizá la belleza sea la mediación de lo real singular y lo ideal- universal. El arte conoce el pensar bellamente como indicaba Baumgarten (<<ars pulchri cogitandi>>), el fundador de la estética como ciencia filosófica en el siglo XVIII y como buen racionalista. No es gratuito afirmar que el arte es conocimiento y no sólo se detiene en el conocimiento de la belleza sensible, por seguir dentro del pensamiento de Baumgarten. Pero los inicios de la Estética, de alguna manera, son precedidos por la interpretación ontológica de los filósofos griegos, en especial desde Platón. Pero en la modernidad, el arte conoce su propia huella en la misma experiencia que supone la transmisión de una obra de arte a otra obra de arte, y esta ambivalencia de la obra que pasea en la temporalidad tiene una procedencia u origen que se rememora con otra obra de arte, propio de lo que irá pasando en el siglo XX. Esto es posible porque el siglo XVIII en plena fundación de la Estética como ciencia autónoma supone una nueva posición del artista y su obra y se le añade el sujeto que la recibe. El gusto y la capacidad de juzgar se ponen a prueba con la crítica y la necesidad de fundamentar a priori aquello que regula la razón en la facultad del sentimiento de placer y de dolor, donde, desde luego, la obra de arte no es un fenómeno y la producción deja de ser un útil, aunque se fundamente una nueva recepción de la obra y del papel del genio y las ideas estéticas que pueda crear. Sin profundizar en este apartado, si se puede adelantar, que lo propio de la obra de arte con el resto de las consideraciones que giran en torno a la experiencia del arte, producirá una cierta tensión en clasificar el arte en sus diferentes géneros y cómo desde cada género situará su propia narración ubicando la obra de arte desde distintos lugares pero dentro de la consideración de la estética y la filosofía del arte. Kant ya intentó dar una explicación a esta tensión y logró dar una respuesta no conceptual propia de la *capacidad de discernir reflexionante*, con su famoso *juego libre de las facultades*, donde la imaginación articula los posibles contenidos y cuya *finalidad sin fin* tienen como motivación conseguir la satisfacción de la facultad del sentimiento de placer y de dolor. Todo resuena a todo en el principio subjetivo de la capacidad reflexionante, tanto en ese libre juego de las facultades del momento creador del genio, como su impulso social de elaborar ideas estéticas que otros seguirán socialmente como receptores. ¿Qué es el hombre? Aquel que se dirige entre la determinación de la naturaleza y la libertad. La razón finita (pura) kantiana

⁷ Gadamer, H. G.; AB, op. cit. pág. 52

abarca los confines de la naturaleza y la libertad, y aquello que media entre ambos confines de las esferas del conocimiento y pueda ser emitido un juicio (estético), ahí, estará el arte.

Sin embargo, más allá de la razón finita, propiamente humana, está el *no límite*, y el horizonte de lo humano mira hacia la meta final de una razón infinita, propia de la divinidad, en la que el todo- absoluto está en movimiento dialéctico; según va creando, crea su propio objeto, éste, más allá de todo límite de la razón es la Idea. Será Hegel, el idealismo alemán, el que irrumpa a través del hálito de la conciencia histórica abarcable de la razón finita y humana participe en la autoconciencia del absoluto y de su despliegue en el espíritu. Aquí discernir consiste en superar las diferencias, en desprenderse de la naturaleza, de la materia y de la ligadura de la libertad finita y humana, comprendiendo el proceso devenido del espíritu en su conato subjetivo/ objetivo del espíritu con la unidad del Absoluto. Una vez que el arte se desprende de la obra de arte, es decir, de la naturaleza material, tan sólo queda el devenir de la Idea; el fin del arte (lo que se conoce como muerte del arte) no es más que la condición de pasado, dentro del proceso dialéctico, por lo que el espíritu aprehende como autoconciencia. El arte como Idea es conciencia histórica devenida en movimiento dialéctico que ya ha pasado y ha sido superado. Lo evidente es que el fin del arte, en su cumplimiento como acontecimiento en el que ya ha sido realizado su momento histórico, su realidad es su idealidad. Valga esta breve síntesis, atropellada, para terminar diciendo que el logro que subyace en el idealismo alemán de Hegel consiste en su intento de superación de la relación sujeto- objeto, pero también persiste la subordinación del arte a su condición de pasado y al hecho de ser superado por la religión y ésta por la filosofía.

La Estética y la Modernidad son parte de un tejido filosófico que nace con la filosofía de la subjetividad y sus avatares. No obstante, el primero y el segundo apartado, a modo de percepto de esta investigación, parte de la siguiente consideración, *el arte excede el ámbito de la estética*, para que esto pueda ser asumido se tiene que ubicar la interpretaciones que surgen desde la subjetividad y la representación. Se dijo que el *arte excede el ámbito de la estética*, pues, el "algo" del arte apunta a la naturaleza simbólica y originaria que aquí se piensa como diferencia/ límite, sin pérdida del valor dimensionado de la actividad artística, y su mostrarse como "algo" dado, donado como parte de un mundo. No se trata de ubicar ese "algo" dentro de la controversia de la estética moderna o de la filosofía del arte en el binomio *naturaleza- arte* o en la secuencia problemática de las implicaciones gnoseológicas de la *naturaleza/ belleza/ arte* con los que se va consumando la modernidad de un Kant, Hegel, Adorno etc., porque toda esta trama participa y se nutre en la relación sujeto-objeto. Este subjetivismo kantiano se adentra en las teorías sobre el arte y condicionan el enfoque analítico sobre las obras de arte; este es el caso de Clement Greenberg en pleno siglo XX, que incide en el análisis de las vanguardias históricas. Si cada bella arte tiene su propia especificidad, todos comparten un modo de representación (estética) del mundo: la *forma*. Si el formalismo está en la esfera del esteticismo es porque considera que cualquier objeto puede ser motivo artístico si va seguido de una experiencia estética. La obra de arte es una obra del gusto y éste orienta al artista en su creación. El referente teórico de Greenberg sobre su subjetivismo y la conciencia

estética es Kant⁸. ¿Cómo superar este modo de subordinación del arte a la estética, al subjetivismo recurrente y reduccionista de la conciencia estética?, ¿es posible romper la esfera estética y liberarse de ella? Sin lugar a dudas, esto se consigue desde la hermenéutica y su aplicación hasta desvelar la dimensión ontológica del arte.

La crisis de la subjetividad, el papel fundamental de la fenomenología, incluso el historicismo de Dilthey son modos de consumir las esferas metafísicas de la subjetividad. El arte mismo no puede a su vez ser reducido a la relación *artista- obra de arte*, que no es más que una clara proyección del sujeto- objeto, es decir, de la forma de la representación. Para dimensionar ese "algo" del arte como Diferencia / Límite se buscará una exégesis de la diferencia en sentido ontológico, y como desde la inmanencia necesaria que ello implica no se puede preguntar ¿qué es el arte?, sin despejar previamente qué es ese "algo" del arte. Lo que se puede aventurar es que ese "algo" no se determina como mero objeto, o en relación a una función predeterminada de convertir la obra de arte en la nueva *cosa en sí*. Aunque este conflicto entre el arte y la estética tiene como expresión clara los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, y su posterior extensión con un eco equivocado de poses pseudonietzscheanas, o aquellas posiciones que insisten en la vertiginosa dialéctica de destrucción y creación de producciones, cuyo perfil se ha quedado a uso y abuso de formas de representar, consagradas ahora al diseño, tienen en común que desvalorizan, social y políticamente, tanto en la visión neoliberal como en las resonancias comunistas. Lo cierto es que como consecuencia de esta desvalorización de la actividad artística, por parte de estas estéticas sociales y políticas, potencian el cultivo nihilista (reaccionario) con un escepticismo conservador que nada dice de la actividad artística porque siempre se está en dar a la creación artística valor de nada. Este nihilismo recurrente que niega al arte, a la filosofía o a la ciencia vive de la resaca y del eco de la crisis de valores en general.

No todo es reducible a palabra, a nombre, a lenguaje lógico en perfecta adecuación con la experiencia desde las cláusulas empíricas, tal y como sugirió el círculo de Viena. El arte no es tan sólo un nombre, una palabra, si no se alimenta de la textura de la interpretación, esta es la esfera de los ecos nietzscheanos que hay que retener por sus efectos. Lo que sea el arte tendrá algo que ver con el contenido de la interpretación, del ser y de la verdad del arte. La tercera de la reflexión adicional, también a modo de precepto, de esta investigación y correlativa a la anterior sería que *el arte es conocimiento* en tanto que la respuesta debe orientarse hacia la interrogación *¿el arte no es la obra de arte?* Si en 1917 Duchamp en la galería Grand Central de New York expone un urinario cuyo título *Fuente*, se convierte con el tiempo en un punto de inflexión en la consideración del arte como obra de arte o el límite de los cánones estéticos de la tradición, en este gesto de Duchamp, rompe, transmuta el sentido estético moderno, el ejercicio de la forma como contenido de una representación sujeto-objeto en la que la genialidad y lo novedoso son frutos amaestrados sobre el aún criterio moderno de la subjetividad encerrado en el aura del artista. Si el formalismo está en la esfera del esteticismo es porque considera que cualquier objeto puede ser motivo artístico si va seguido de una experiencia estética. La obra de arte es una obra del

⁸ Se comparte el enfoque de García Leal, J.; Problemas de la representación: Gadamer y el arte contemporáneo. *El conflicto del arte y de la estética*, ed. eug, Granada, 2010, pp. 187-193

gusto y éste orienta al artista en su creación.

Ir al <<extremo de la estética>> significa sobrevolar los ángulos ontológicos de la propia metafísica y buscarlo desde otra perspectiva como fue la intención del pensamiento de Heidegger al querer mostrar la verdad del arte; pero no sólo el pensamiento heideggeriano puede resultar eficaz en este cometido, sino que es imprescindible, para llevar a buen puerto esta investigación, aproximarse a las "líneas en fuga" del planteamiento de la diferencia en G. Deleuze, y desde el panorama del pensamiento español, es significativa la aportación de Eugenio Trías, porque sus ensayos primeros se asoman al arte y bordean aquellas preguntas significativas de la tradición estética en general, para fundar una filosofía del límite donde el arte es tratado como una creación y conocimiento en plena igualdad con la filosofía.

En definitiva, este enfoque ontológico afirma que aquello que se puede pensar desde la *Filosofía primera* como arte es la *diferencia* y que todo *límite* se infiere de una diferencia que le constituye, sea o no el *principio de variación* (Trías) el que determina su singularidad como su universalidad. Ahora bien, para que esto haya sido posible, esta filosofía primera que se intenta exponer no procede de los cánones que la *Metafísica tradicional* ha consolidado a lo largo de su historia y, concretamente desde los albores de la racionalidad ilustrada. Cuando se ha dicho en un inicio que este pensar el arte supone ir al extremo de la estética, se ha querido enfatizar, que partiendo de sus propias consecuencias y sus posibles efectos, la estética moderna es un continente tal donde puede surgir el viaje o viraje de rutas hacia otros lugares filosóficos, es decir, se lanza una expedición a la mar a cielo abierto sin predeterminedar ruta y si se produce un regreso, éste aportaría un nuevo modo de ubicación para la estética. Esta indagación *en, para, y sobre* el arte se establece *en igualdad con la filosofía*, no escondiendo trampa alguna ni otro asunto que no esté en el fluir del pensar filosófico. Aunque no se confunde en esta investigación que lo igual sea lo mismo que lo idéntico, propio de las filosofías del arte del idealismo alemán de un Schelling o de un Hegel, con esta enfática frase *en igualdad con la filosofía* se pone de relieve, que la obra de arte como cualquier otra particularidad constituyente del Mundo, o de las diferentes <<maneras de hacer mundos>>⁹ tiene como preeminencia el ser, pues el arte es un modo de darse el ser, son pertinentes las palabras de M. Heidegger: << *Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad* >>¹⁰. Desde otro lugar, en palabras de E. Trías, << Arte y filosofía apuntan a la misma síntesis de universalidad y singularidad de idea y sensibilidad, pero producen dicha síntesis de forma necesariamente inversa>>¹¹. Lo que debe ser mostrado es ese acontecer de la *verdad del arte*, los ritmos y las variaciones que lo hacen posible y en este sentido se instaura una ontología del arte más que una metafísica del arte.

⁹ *Maneras de hacer mundos*, es el título de una de las obras de Nelson Goodman, trad. de C. Thiebaut, ed. Visor, Madrid, 1990. Aquí se capturará más adelante la expresión pero no en el sentido original con la que lo determina N. Goodman, ya que sus tesis esenciales se contraponen a la postura de esta investigación.

¹⁰ Heidegger, M.; *Caminos de bosque. El origen de la obra de arte*, trad. de H Cortés y A. Leyte. Alianza, Madrid 1995, pp.61-62

¹¹ Trías, E.; *Filosofía del Futuro*, ed. Ariel, Barcelona, 1983, p.116.

Cierto es que las filosofías del siglo XX se caracterizan por la fecundidad de entradas y salidas críticas de la tradición filosófica. Tienen en común forcejear con los discursos puramente metafísicos, en algunos casos excluyéndolos, o en otros situando las determinaciones y condiciones de ese inevitable enlace con el componente onto-teológico, tan marcado en todo el siglo XIX con el idealismo, y modificando algunos aspectos, asumen sus consecuencias en los ámbitos artísticos. Pero también, una vez trazada la crítica de dicha franja- límite, se asume otro perfil, se interpreta y se trabaja con los nudos conceptuales sin una necesaria aceptación total del sistema. *Pensar y recrear* los conceptos o las ideas, comprender qué se pone a la vista, a mano y explorar sus lazos y sus territorios es hacer filosofía como un acto de creación. En todo caso, es el discurso metafísico imprescindible para entender el peregrinar de la cultura occidental y especialmente de las derivas estéticas. Toda pregunta filosófica que se crea tal, hondea en las propias raíces de la *Metafísica*, sólo en ella se esconde el hálito de los problemas, o del problema que nos atañe como filósofos.

Existe una postura operativa que atraviesa los criterios básicos de esta investigación, y se deja constancia desde el propio *índice*, ya que hay un acceso alternativo a los discursos actuales sobre el arte y su relación con los ejes más fecundos y radicales de la actividad filosófica. Este acceso desde la dimensión ontológica, asume ser un dispositivo que pone de relieve las insuficiencias de los discursos estéticos al uso. Estos proponen lecturas y aplicaciones más o menos frecuentes tanto de los contenidos metafísicos kantianos como de la filosofía del arte de Hegel y se extiende hasta autores de culto obligado como Adorno, Benjamín o en otro contexto Lukács por citar algunos. Tanto críticos como teóricos del arte y filósofos dedicados a los estudios estéticos navegan en estos territorios, propagadores y defensores del proyecto de la llamada Modernidad y especialmente críticos con los guiños posmodernos. Esta red tejida desde la relación implícita de los problemas metafísicos a los problemas estéticos es acentuada con la crisis abierta de la filosofía de la subjetividad y con ella el tradicional modelo de la representación tan aplicada a las reflexiones de las obras de arte. Aunque se mencione el estado por el que atraviesa la teoría estética, no tiene este trabajo como objetivo, incluir o integrar las urdimbres conflictivas de aquellos que siguen sosteniendo como viables, las propuestas iniciales de la Estética y sus márgenes y, con ello asumiendo el proyecto moderno con algunas de sus variaciones más representativas como aquellas que usan como referencia la modernidad estética, las que proceden de la Ilustración, o aquellas que persisten en una clara confrontación entre empirismos y racionalismos asociados al problema entre lenguaje y realidad. Pero también es imprescindible alejarse de las primeras indagaciones románticas, incluyendo las derivaciones de las primeras décadas del siglo XX incluidas las iniciadas por las llamadas vanguardias, como la extensión de todas estas indagaciones deudoras del idealismo culminándose en las teorías estéticas de Adorno y Lukács. Esta investigación no incluye las tramas de la modernidad ético-política que absorbe las distintas *funcionalidades de la obra de arte*, convirtiéndolas en la expresión de la emancipación social, o de aquellas que hacen de la actividad artística una guía impulsora de preceptos normativos y formales al servicio ideológico. Del mismo modo se toma distancia con respecto a las derivas posmodernas que giran en una deconstrucción al infinito, o dejar en manos de los medios de comunicación el porcentaje de realidad que instaura las imágenes u oscilaciones acrílicas con

asentamientos nihilistas, olvidándose del perfil propio de la actividad filosófica y artística.

a) *Acerca de las interpretaciones sobre el arte: subjetividad y representación*

Desde bien entrado el siglo XX, los modos de interpretar el sentido del arte moderno parecían estar sujetos, bajo un principio subterráneo de permanencia a las teorías estéticas que quisieran dar cuenta y responder a la pregunta ¿qué es el arte? Intentaron conservar el legado precedente de las instancias estéticas fundadoras, al modo de una axiología aplicable a cualquier cambio que se produjera en las manifestaciones artísticas. Según avanzaron las sucesivas controversias y planteamientos dispares de las distintas posiciones teóricas sobre el arte, éste cada vez ha tenido una exigencia mayor, ha tenido que profundizar en las *formas* o en las *antiformas*, o lo que es lo mismo, entre el *arte* y el *antiarte*, o entre la *estética* y la *antiestética*, pero todas deben ser incluidas en un mismo paradigma metafísico el de la representación de la realidad. Una consecuencia, de este paradigma en explosión, es que también el arte quedaba sublimado a una estructura o ley "cósmica", más allá, en un trascendente o en un halo parecido a la belleza, en la que se unificaba toda sensibilidad a una connotación ideal, y este ideal se encontró en las distintas posiciones sociopolíticas del lugar o del momento de la acción artística. Cualquier manifestación o actuación artística podría ser evaluado dentro de los artilugios (gadgets) de las teorías, pues, se aplican según el análisis ya diseñado, - siguiendo el análisis de Rubert de Ventós - el pop parecía ser un modo novedoso de dadaísmo y cualquier encuadre de contracultura no es más que una versión tecnificada de existencialismo¹².

¹² "Hace más de diez años (*El arte ensimismado*, Ariel, Barcelona, 1963) creí que las tendencias formalistas paralelas que se manifestaban en la pintura, el cine, la poesía, etc., podían entenderse desde una teoría de la *ensimismación*: cada arte buscaba su identidad y trataba de inventar su propio código evitando cualquier instancia que relativizara su mensaje. la pintura tenía que hablar de pintura y no hacerse vehículo representativo, instrumento decorativo, etc. en 1967 (*Teoría de la sensibilidad*, ed. 62, Barcelona, 1968), me pareció que el ensimismamiento no era sino un caso particular del *realismo*. El ideal naturalista del Renacimiento culminó con una vanguardia cuyas obras no pretendían ser *más parecidas* aún a la visión de la realidad, sino ser la realidad misma. en el arte no-figurativo, no-verosímil, o no-tonal, se trataba de enseñar a percibir como realidad o como objeto -como colores, palabras o sonidos en sí- lo que antes era tomado como vehículo de sentidos o extremos o de emociones subjetivas. Pero si el figurativismo pompier eliminaba la ambigüedad fundamental de toda obra -*existencia física/referencia*- reduciéndola al segundo polo, el arte de vanguardia había querido homogeneizarla y eliminar esta ambigüedad identificándola con el primero: la existencia física. Por lo demás, el grueso del pelotón vanguardista siguió planteándose *qué es el arte*, cuando todo parecía apuntar ya que la pregunta pertinente no era *qué es arte* sino *cuándo es arte*, es decir: cuándo y en qué condiciones una cañería, una piedra, una tela rasgada o un anuncio se desdobra en apariencia e indicación, en presencia y símbolo. Pero desde 1970 el concepto de realismo o de voluntad realista como explicación de la práctica artística burguesa me ha parecido a su vez parcial. El realismo es un caso particular de un fenómeno más general todavía y que da cuenta de él en todas sus formas: el puritanismo." Rubert de Ventós, X.; *La Estética y sus herejías*, ed. Anagrama, Barcelona, 2ª edición 1980, pp. 46-47; magnífico ensayo, ya clásico, que sigue siendo de una utilidad imprescindible para situar las problemática y el análisis de tan fructífera exposición estética y sus distintos enfoques dándoles una coherencia esencial y entendible. pp. Rubert de Ventós, X.; *La Estética y sus herejías*, ed. Anagrama, Barcelona, 2ª edición 1980, pp. 17-18 (nota al pie de página).

Cuando un objeto se convierte en una obra de arte no es un problema baladí, más bien, hay otra cuestión añadida que supo ver Walter Benjamin al señalar e indicar la necesaria idea de autenticidad u originalidad de la obra de arte como una secularización del *aura*, y de su carácter trascendente en una identidad única que permitía que los objetos y las imágenes fueran consagradas a un valor inmutable y verdadero. La autenticidad y la originalidad transforman el aura y su espacio "sagrado" y único en un valor cultural, la obra de arte debe ser única, ya que la reproducción en serie de la obra de arte le convierte en un mero objeto de consumo accesible para cualquiera porque la técnica permite una reproducción igual y perfecta. El valor del original es una maniobra de la consideración del valor burgués, y frente al hecho de que se popularizara la accesibilidad a un amplio sector de las clases populares parecía quitarle valor a la obra de arte, facilitando la conversión de la reproducción de la obra de arte en un producto de diseño, como sucedió con algunas obras de arte de las vanguardias, saturando el mercado hasta la hartura. Este giro técnico que permite la reproducción de obras en series iguales y perfectas como el original encontró su expresión más novedosa con la entrada en escena de la fotografía y el cine, o en el caso de la música en los gramófonos, motivo por lo que la reproducción y su ejecución técnica acentuaban la pérdida del aura¹³. Este pequeño ensayo determina con fuerza una de las visiones más interesantes de Benjamin con respecto a lo que la obra de arte es. Ante todo la primacía dialéctica del aura no deja de ser parte de la transformación en las condiciones de la producción de sentido. Este sentido vierte una clara intencionalidad política y social, donde la obra de arte contesta y afirma el lugar ideológico desde la que se expone. Urge la demanda intelectual y viva del mundo que está por venir y de la tradición sujeta a la dialéctica del presente. ¿Es posible que la reproductividad técnica no menoscabe el aura original de la obra? La tensión del aura y la reproductividad se resuelve dialécticamente en el espacio de lo político. ¿Qué es lo que pervive en la reproductividad de la obra de arte? Su propia construcción transformadora.

Peter Bürger¹⁴ se plantea si tiene sentido hablar de la verdad estética, y desde este ángulo de la pregunta sobre la verdad y la estética distingue tres posiciones, en la primera estarían Adorno, Heidegger y Gadamer que retoman como centro de su pensamiento a la verdad, obviamente, con sus diferencias, en la segunda se encontraría - siguiendo la expresión de Bürger- las *teorías del vivenciar estético*, y por último los propugnadores de la *estética de la recepción* que responden con respecto a la verdad estética negativamente. La problemática sobre la verdad mantiene un registro claramente tradicional, pues, por un lado se intenta mantener el juicio sobre las obras de arte y su validez teórica extendiéndose a la consideración práctico- moral de las obras de arte y del arte mismo. Lo cierto, es que en las dos últimas posiciones, incluida la de Adorno, esa verdad parte de cierta exploración subjetiva- objetiva. No obstante, parece que estas posiciones o se acercan a Hegel o en otros casos a Kant, pero entre

¹³ "¿Qué es, en definitiva, el aura? Una singular trama de tiempo y espacio: aparición única de una lejanía, por próxima que sea. Benjamin, W.; *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, trad. de H. Pons, Amorrortu, Buenos Aires, 2013, pág. 63

¹⁴ Bürger, P.; La verdad estética, trad. de Desiderio Navarro, *Criterios*, la Habana, nº 31, enero-junio, 1994 pp. 5-23.

estas posiciones también reaparecen los ecos de la *Norma de gusto* de Hume, sobre todo en el ámbito de los teóricos del arte anglosajones¹⁵.

La tensión entre estética y arte ponen a todas estas posturas en la vecindad de la filosofía de la subjetividad. La línea de reflexión de Bürger, sobre el lugar de la verdad estética, se efectuaría en lo que produce el autor, la obra y el receptor. Son formas históricas el autor y el receptor, así que la verdad estética tiene este doble carácter histórico mientras lo conocido sería la obra de arte concreta¹⁶. En este punto el esfuerzo de Adorno consistiría en preservar la autonomía del arte, y donde la obra de arte sería definida como *forma*, esta verdad se encontraría en la duración de la obra de arte y no, por ejemplo, en la genialidad de un productor o en el reconocimiento de un receptor. La obra de arte está a la intemperie de la verdad; la obra de arte es un lugar de la verdad donde se cierne su propio conocimiento, así como la posible crítica que pudiera hacerse sobre ella. La propia obra de arte debe considerarse como un "sujeto", es objetiva y autónoma con respecto al autor (productor) y tampoco depende del espectador (receptor). Lo que pretende Adorno es defender el carácter objetivo de la obra de arte y alejarse de la condición subjetiva kantiana. Para Adorno la representación de la obra de arte *expresa* su inmanencia, cuando esa inmanencia se expresa como resultado o consecuencia de la propia historicidad dialéctica sujeto-objeto lo hace entre la naturaleza y el dominio de la misma, esa expresividad inmanente se constituye como un hecho dinámico. Sólo entonces se podrá afirmar la necesaria exigencia de su autonomía con respecto al resultado de otra actividad considerada no artística. Esta doblez del arte entre la autonomía y su cara social son los estratos básicos de la experiencia del arte; es evidente la fragilidad de este carácter del arte como un lugar autónomo para la verdad y su implícita relación con los avatares sociales. Uno de los motivos que su estética tenga una composición fragmentaria es porque Adorno tiende a desprenderse del origen de la obra de arte aunque la sitúe como un estado o hecho objetivo; << El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido¹⁷>>. La verdad del arte no puede coincidir con el origen del arte, no es determinante la identificación entre verdad y origen, pero admite el carácter histórico de ese origen, por lo tanto, Adorno no elude que el arte sea una verdad en el tiempo. Las constelaciones son horizontes de experiencia que la actividad del arte va conformando casi axiomáticamente en un *fue*,

¹⁵ "(...) si se concibe el arte como revelación de una verdad no alcanzada por el concepto filosófico, entonces, se debe abogar, como Adorno, por la supervivencia de la metafísica en una época antimetafísica. En cambio, si se concibe el arte como órgano del conocimiento de la realidad social, entonces, se está ante la tarea no menos difícil de demostrar que semejante conocimiento no científico es posible (en este plano está asentada la tentativa del último Lukács). Por último, si uno se decide por un concepto subjetivista de la verdad y define la verdad estética como veracidad del artista productor, entonces, se enreda en la dialéctica de autenticidad y retórica." Ibid. pág.2

¹⁶ "Una teoría de la verdad estética sólo es superior a las teorías del vivenciar estético cuando es capaz de hacer convincente la justificación relativa a éstas. Eso puede ocurrir con la mayor probabilidad a través de una reflexión histórica." Ibid. pág. 4

¹⁷ Adorno, T.; *Teoría estética*, trad. de F. Riaza, revisada por F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Barcelona, 1971, pág. 11

es y *llega a ser*¹⁸. Lástima que no siga Adorno al pensamiento del último Nietzsche y se detuviera en la aportación del devenir sin caer en la pretensión dialéctica (negativa) que le viene de Hegel. Sin embargo, Adorno insiste no tanto en el arte como en la obra de arte y la verdad (estética) ya que arranca de una objetividad sin atisbos que va desde el autor hasta el receptor. ¿Acaso la objetividad es histórica? La obra de arte busca su identidad consigo misma, lo hace situándose en la realidad empírica y se conserva desde el "ideal" de su mismidad, aunque esa idealización no proceda del artista sino de la cambiante constelación histórica del arte. Sólo que en esa constelación es donde se afirma el avance de su autonomía con respecto al *todo* empírico¹⁹. ¿Acaso puede responderse a la pregunta qué es el arte? Si se pudiera abordar una respuesta al uso, no tendría que asemejarse a las respuestas de otros saberes. En este caso, una pregunta definitoria no podría determinar o ser un "todo" abarcable o delimitativo. No es la pregunta pertinente que le corresponde hacerse con respecto al arte, porque tal pregunta, tal búsqueda definitoria prefija un lugar a priori para todo el decurso cambiante de su actividad, ésta se constituye en su propia constelación histórica. La definición del *todo* del arte no es necesaria, solo podría persistir como posibilidad de una respuesta a la verdad (estética) que asumiese los cambios del arte y como afecta a la obra de arte en el tiempo. Lo que sí implica la pregunta qué es el arte es la *diferencia* del arte con el todo empírico. En definitiva, el arte no se define en la abstracción de un supuesto lugar en el que se da un todo empírico, sino que eso que define del arte con el todo empírico está en la propia obra de arte como objetividad que se transforma en la autonomía constitutiva de la constelación histórica. Ya no se trata de una verdad *estética* sino ir hacia una verdad *del arte*. La verdad del arte es siempre concreta y se confirma en esa concreción. La autonomía del arte permite su diferencia de cualquier todo abarcable, desde su relación social, lingüística hasta en la propia dinámica metafísica de la tradición. Otro asunto muy distinto es su relación con otros conocimientos. No se trata de una autonomía estética sino del arte mismo como saber autónomo con respecto a la filosofía, póngase por caso. Algo de sentido tiene la pretensión de Adorno en conservar el halo metafísico en la obra de arte, precisamente, conservando la autonomía porque ésta permite la no disolución o/y desintegración del arte en los artilugios y artefactos socioeconómicos de la realidad instrumental.

Es imprescindible para Adorno hacer una operación en la que es inevitable contraponer la obra de arte a la construcción social de significados, distinguir las ataduras de la obra de arte de los otros mundos también empíricos como lo son los que proceden de la propia filosofía o los de la ciencia. La verdad del arte como posibilidad para constituir su propia entrada a la realidad contrasta con el sentido de pérdida de la

¹⁸"Para una estética que ha cambiado de orientación es axiomática la idea desarrollada por el último Nietzsche en contra de la filosofía tradicional, de que también puede ser verdad lo que ha llegado a ser. habría que invertir la visión tradicional demolida por él: verdad únicamente lo que ha llegado a ser. Lo que muestra es la obra de arte como su interna legalidad no es sino el producto tardío de la interna evolución técnica y de la situación del arte mismo en medio de la creciente secularización: no hay duda de que las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen" Ibid. pág. 12

¹⁹ " Y el mismo principio de autonomía se hace sospechosos de favorecer tales buenos consejos: al no producir este principio una totalidad que proceda de él mismo al no crear algo acabado y cerrado en sí mismo, esta imagen se traslada al mundo en el que vive el arte y en el que alcanza su madurez.>> Ibid. pág. 10

esencia artística. La postura del pensamiento de Adorno se lanza contra la maquinaria de las convenciones socioeconómicas de las sociedades tecnificadas en las que la producción de objetos invaden el espacio entero de las realidades humanas, y a su principal ligadura, al valor de las transacciones económicas y de roles sociales, siendo éstas las causas por las que se considera al ámbito del arte carente de autonomía. Pero entre incluirlo en el artificio instrumental de los objetos cotidianos y de su valor social como estatus económico y social, y hacer prevalecer la referencia extraordinaria de los objetos artísticos, no cabe duda que es necesario una reacción como la que tuvo Adorno y responder sobre el sentido esencial de las obras de arte en el escenario propio del arte y de la filosofía, del mismo modo, dejar al margen la esencia artística sin caer en el hecho de incluirlo en el artificio de la maquinaria social o de los mundos objetuales de la sociedad en la que se vive. No sólo esta pérdida es sobre la obra de arte sino sobre la capacidad del sujeto de anteponerse en el artificio (*Entkunstung kunst*)²⁰. La amenaza está en toda la industria cultural²¹ pues ésta depende de lo que se ha analizado anteriormente. Adorno huye de la cosificación de la desatención de la diferencia del arte, no sólo con el todo empírico, sino de los valores de consumo²².

Con Adorno se vuelve a la autonomía del arte y esto posibilita ubicar la obra de arte en el lugar de la representación y garantizar la presencia del sujeto, pero se sigue sosteniendo la convención conceptual del arte en relación a la subjetividad, eso sí, no a la específicamente kantiana. Arte y antiarte son los prototipos contrapuestos del argumentario en las teorías del arte que apuntan a un esencialismo o a una disolución del arte retornando a consideraciones preilustradas como pueden ser a la estética del gusto o al de la racionalidad dogmática, a esa problemática que surge al situar este tipo de conocimiento sensible. La verdad (estética) del arte impide la desintegración del arte y la obra de arte en una cosificación de la vida cotidiana, en la que la obra de arte, su producción, y la propia actividad artística queda normalizada bajo reglas. La verdad del arte como autonomía de la obra de arte requiere de la mediación subjetivista, aunque la propia parte subjetiva está integrada en la objetividad como un todo expresado²³. Es este todo expresado lo que conduce claramente a una conciencia social a posteriori, a una relación intersubjetiva como un todo subjetivo-objetivo, y este todo expresado tiene

²⁰ Resulta imprescindible consultar las traducciones que se han hecho en español de este término tan necesario para Adorno, las realizadas por las ya citadas de F. Pérez Gutiérrez y la revisión realizada por la de F. Riaza, que es la que se maneja en esta investigación, con la traducción realizada por J. Navarro en las Obras completas de Adorno, volumen 7, *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004. La expresión empleada por Adorno en alemán, *Entkunstung del kunst*, es traducida por los primeros como *privación de la esencia de su esencia artística*, mientras que la del segundo se opta por una traducción más operativa, *desartifización*, ambas quedan recogidas como pérdida del sentido extraordinario de la obra de arte en el sentido global del arte y su ámbito.

²¹ "El arte se ha convertido en medida amplísima en un negocio orientado al lucro económico porque responde a una real necesidad social" Ibid., pág. 32

²² "La brutalidad de lo nuevo, para la que ya es usual el nombre de experimento, no procede de una actitud subjetiva ni de la estructura psicológica del artista. Cuando al impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido, los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los experimentos. pero el concepto de las mismas se ha modificado cualitativamente, y esto resulta ejemplar para la categoría de lo moderno" Ibid. pág. 39

²³ "Raramente se ha dudado que la expresión sea un momento esencial del arte..." Ibid. pág. 149

que ser el sentido de la verdad del arte como relación inmanente que determina la materialidad del arte²⁴.

En definitiva, la verdad (estética) de Adorno está vinculada a su modo constructivo partiendo de la afirmación inmanente y objetiva de la obra de arte y de ahí reside el carácter de su autonomía. Sólo desde esta perspectiva inmanente es posible encontrar el modo metafísico del espacio de la obra de arte y convertirse en un conocimiento específico y constitutivo del arte como realidad propia.

De vuelta a la polémica sobre el sentido y la relación entre estética y arte queda abierta y en latencia, si se puede hablar con rigor y propiedad sobre el origen de *la verdad del arte*, y si esta verdad puede ser sólo entendida desde los postulados iniciales metafísicos de la estética como conocimiento autónomo, o si se puede desde la totalidad de las actividades humanas y su origen, entender que la verdad del arte, claramente, tiene un componente histórico. La verdad (del arte) queda expuesta en la verdad de la estética como un interés donde la obra de arte precisa ser vista desde pretensiones subjetivas o desde pretensiones práctico- morales de la vivencia contingente del hombre y su emergencia productiva. Pero puede que el origen de la verdad del arte no sea un asunto de la verdad estética, sino del carácter dialéctico del devenir histórico, tal y como supo ver Hegel. El *fin del arte* no es más que un hecho que anuncia otro giro. Deudor del carácter dialéctico son los análisis de Marx y concretamente el que realiza G. Lukács²⁵. La aplicación dialéctica marxista (materialismo histórico) deja al descubierto la interrelación y la analogía de las obras científicas -técnicas y artísticas- como despliegue de las necesidades sociales. El origen comparte el mismo despliegue de la verdad del arte cuya raíz es la vida como totalidad, como humanidad en este escenario dialéctico de este marxismo. Lo que interesa en esta investigación es el proceso de la estructura de la obra de arte para deducir un esquema categorial que va desprendiéndose del contenido y de la forma antropomórfica como también de la sucesión dialéctica de las concepciones del mundo, este intento se encuentra en la intencionalidad de Lukács. Debe incluirse a este proceder de las fases la complementariedad del receptor y la conducta creadora en relación a la obra de arte. Producción y reproducción interactúan como fenómeno histórico social en la verdad del arte. Sin embargo, convendría recordar que la verdad estética no resuelve el sentido dialéctico del origen histórico, pues, solo se desenvuelve en la temática epistemológica de la obra de arte como un movimiento unificador esencial del arte, como un movimiento interno de la idea (estética). Para este marxista la experiencia del arte estaría en la trama dialéctica de la realidad social del ser humano. Desde el registro analítico de la dialéctica marxista se dirige la estética de Lukács en estos términos suficientemente significativos: << Para el materialismo, la prioridad del ser es ante todo una cuestión de hecho: hay ser sin consciencia, pero no hay consciencia sin ser. Pero de eso no se sigue en modo alguno una subordinación jerárquica de la consciencia al ser. Al contrario: esa prioridad y su reconocimiento concreto, teórico y práctico, por la

²⁴ "La expresión es algo transubjetivo es la figura de ese conocimiento que, al preceder a la polaridad sujeto-objeto, no la reconoce como definitiva. (...) la expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable... (...) Es expresivo el arte cuando habla en él algo objetivo por la mediación del sujeto." Ibid. pág. 150

²⁵ Lukács, G.; *Estética*, vol. 1º, trad. de J. Sacristán, Grijalbo, 9, Barcelona, 1965

consciencia, crean por fin la posibilidad de que la consciencia domine realmente al ser.²⁶>> La verdad del arte será una cuestión de hecho como su ser, solo que ese hecho conlleva en origen la objetividad de la realidad de las determinaciones históricas. La relación de la consciencia con el ser no es del todo determinante, el ser quedará a expensas del reconocimiento del sujeto concreto, pero cuando Lukács sostiene que la consciencia no está subordinada al ser ni a ninguna jerarquía está situando la verdad del arte no en las garantías de la estética tradicional, sino dentro del decurso del materialismo histórico. La obra de arte se instaura en el modo de la superestructura en tanto consciencia social de modo necesario. << El simple hecho del trabajo ilustra esto del modo más concluyente. Y cuando el materialismo histórico afirma la prioridad del ser social respecto de la consciencia social, se trata simplemente también del reconocimiento de una facticidad²⁷>>.

El materialismo se enfrenta al idealismo filosófico marcando una clara ruptura con la jerarquía con la que se fija las potencias conscientes que ordenan la objetividad. Tal jerarquía determina la ubicación de objetos y la producción consciente. La ruptura en la que pone énfasis Lukács le permite un punto de partida que condicionará el resto de su análisis, puesto que concibe al arte como un modo de manifestarse el *reflejo* de la realidad, reflejo que debe ser entendido como el modo manifiesto objetivamente de las relaciones e interacciones del hombre con la realidad. Son las interacciones la que reflejan la realidad y una de esas interacciones es la obra de arte. Lo que intenta el pensador marxista es pasar de un reflejo mecánico a un reflejo dialéctico donde sujeto-objeto, arte- obra de arte este en la unidad dialéctica del materialismo.

La realidad es histórica y esencialmente objetiva, las diferencias y determinaciones históricas aparecerán en los reflejos adecuados a la realidad objetiva que contiene esos mismos reflejos²⁸. Los hechos estéticos son objetivos, han evolucionado como los hechos en la ciencia. En conclusión, el arte es un fenómeno social en cada una de sus fases y el único que fundamenta el fenómeno social es el hombre. Los hechos estéticos son mediaciones que interactúan intercambiando y transformando la naturaleza en las relaciones de producción. Si se produce una separación del arte y la vida cotidiana - como pretendió Lukács- es necesario fundamentar el carácter inalienable de la obra de arte en un hecho estético²⁹. La aplicación del concepto de crítica de Marx, que recoge

²⁶ Ibid. prólogo, pág. 19.

²⁷ op. cit. pp. 20-21

²⁸ "Del mismo modo que el trabajo, que la ciencia y que todas las actividades sociales del hombre, el arte es un producto de la evolución social del hombre que se hace hombre mediante el trabajo." Ibid. pág. 24

²⁹ "El arte es en todos sus fases un fenómeno social. Su objeto es el fundamento de la existencia social de los hombres: la sociedad en su intercambio con la naturaleza, mediado naturalmente, por las relaciones de producción, las relaciones de los hombres entre sí, mediadas por ellas. Un tal objeto social general no puede ser absolutamente reflejado por una subjetividad aferrada a la mera particularidad; para conseguir un nivel de aproximada adecuación el sujeto estético tiene que desarrollar en sí los momentos de una generalización a escala de la humanidad: los momentos de lo específicamente humano. pero, en el terreno de lo estético, no puede tratarse del concepto abstracto de la especie, sino de hombres individuales concretos, objetos sensibles, en cuyos carácter y destino estén contenidas concreta y sensiblemente, individual e inmanentemente, las cualidades de cada caso y el nivel evolutivo alcanzado." Ibid. pp. 261-262.

Peter Bürger³⁰, va dirigida a la producción de conocimientos más que a la oposición de una verdad concreta con respecto a la falsedad de la ideología. La crítica a las ideologías que plantea Marx tiene una carga de profundidad en el pensamiento de Adorno y de Lukács con respecto a la estética, ya que parten de la aplicación dialéctica de la crítica, como señala Bürger <<Lo que Lukács y Adorno toman del modelo marxiano es el análisis dialéctico de los objetos ideológicos³¹>>, <<la misión>>, es expresar la contradicción de los objetos. No se tratará de proseguir en el análisis sobre la función del objeto (estético), sino que ese análisis alcanza a desvelar la carga ideológica del arte en la sociedad burguesa y la pérdida de inmanencia del arte en esa sociedad. Pero también la postura de Marx³² con respecto a las categorías vinculadas al ejercicio dialéctico acentúa y proporciona una relación histórica desde el presente, es decir, que las categorías aplicables al objeto o producción artística son valoradas desde el presente y no necesariamente bajo la condición de pasado. La relación dialéctica de la categoría incide en el sentido de las relaciones históricas. Se insiste más decididamente en que las categorías aplicables como el propio objeto artístico son de carácter histórico y no extrahistórico³³. El análisis de Lukács no considera al arte como parte del pasado, sino como reflejo de la realidad.

La representación es el eje que envuelve, desde la modernidad, toda la estructura de la actividad artística cuya matriz debe ser analizada y comprendida desde la construcción subjetiva y sus relaciones, es decir, desde los procesos de producción (productor) y la recepción (espectador/receptor) dentro de las coordenadas estéticas. Todos estos procesos son constructivos y las distintas interpretaciones parten de ese constructo subjetivista. Ésta construcción puede ser verificada dentro de un sistema de coordenadas metodológicas. Así y cada una de las historias del arte son acompañadas a su vez por una incursión teórica del arte en la que sus obras son el campo de análisis e interpretación, por ejemplo se podrían señalar algunas: esteticismo, formalismo, estructuralismo, posestructuralismo, o ramificaciones de la fenomenología, semiótica y psicoanálisis freudiano, o lacaniano, o de la hermenéutica ontológica de Gadamer, o de cualquier posicionamiento de los saberes que estén o no implicados directamente en los asuntos del arte. Pero la obra de arte parece ser el lugar de la re- presentación del mundo en el que habita cualquier interpretación. La historia del arte se ubica en la trama social y desde una metodología específica intenta dar respuesta a los cambios producidos. Para las ciencias humanas, que se nutren de las relaciones que se establecen en la construcción social, son útiles los análisis marxistas sobre el

³⁰ Bürger, P.; *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, Península, Barcelona, 1987, pp. 37-44

³¹ Ibid. pág. 43

³² Marx, K.; *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política Vol. I*, trad. P. Scaron, Siglo XXI, México, 2007

³³ "Así pues, la tesis que definiendo dice que la conexión que Marx puso de relieve entre conocimiento de la validez general de una categoría y el efectivo despliegue histórico de los objetos a los que esa categoría se aplica. vale también para las objetivaciones artísticas. También aquí la diferenciación de los ámbitos de los objetos es la condición de posibilidad de un conocimiento adecuado de los objetos. pero la plena diferenciación de los fenómenos artísticos sólo se alcanza en la sociedad burguesa, con el estilismo, al que responden los movimientos históricos de vanguardia.>> Ibid. pág. 54

capitalismo, la formación de la conciencia de clases etc., como los trabajos relativos al propio arte, el *reflejo* ideológico como aquella forma que invierte la conciencia en una falsa conciencia donde la superestructura institucional genera una relación de las fuerzas económicas absolutamente mecánica como deja en evidencia el análisis de Lukács, y se contrapone a la *dialéctica negativa* de Adorno. También surge un marxismo freudiano como el de Herbert Marcuse³⁴, en el que la *desublimación* sería la experiencia de la estructura subjetiva en la que se elimina la represión de la libido, oponiéndose tanto al análisis de Lukács como el de Adorno. La estética marxista psicoanalítica deja también su impronta en las manifestaciones neovanguardistas de la última mitad del siglo XX.

Tanto las historias del arte como las teorías del arte que se desarrollan en el siglo XX parten de la posición histórica del individuo como sujeto y creador de las condiciones necesarias de la representación de la realidad social. El carácter histórico, sin lugar a dudas, fortalece la experimentación de la ansiada autonomía de la subjetividad, sea la burguesa como en su contrapunto en la subjetivación de las masas. Técnica y razón instrumental culminan en una reflexión sobre la función y usos de los distintos esteticismos, desde la autosuficiencia y autoreflexión de las obras de arte, de Manet a Mallarmé, hasta la exhibición reproductiva en serie de las obras dan sentido a la diversidad de la ruptura vanguardista. La obra de arte es una representación temporal de carácter histórico y por esta razón se concibe su utilidad social, alejándose del punto de partida de la sacralización de la obra de arte como un núcleo transhistórico. Lo estético no resulta de una situación de privilegio, pero tampoco es el resultado de una mera simplificación técnica (deskilling)³⁵.

b) El arte excede el ámbito de la estética

El análisis de Bürger sobre las vanguardias obliga a determinar que todo lo que pueda ser pensado desde el arte necesariamente parte de una crítica a la autonomía del arte dentro de las sociedades burguesas. Como se ha expuesto Bürger dispone del pensamiento de Marx y su crítica a las ideologías, el efecto de esta crítica a su vez centra el asunto del arte en una dimensión diferente a como lo desarrolló el historicismo, pues, en el sentir dialéctico la admisión del presente como el lugar por la que parte la autocrítica fundamenta una nueva posibilidad de usar el tono categorial como parte integrante del conocimiento objetivo en la producción del objeto artístico. Este giro se concreta en el arte y en la obra de arte. Las vanguardias históricas se enfrentan, el dadaísmo especialmente, al concepto de autonomía del arte en la sociedad burguesa y todo lo que le rodea en la exposición institucional. La consecuencia es evidente, el arte se desliga de la realidad social, pero la propia ubicación de la obra de arte si se orientase hacia un concepto de autonomía parecería

³⁴ Dos son las obras centrales que podrían organizar el discurso de Marcuse, *El hombre unidimensional*, trad. A. Elorza, seix Barral, Barcelona, 1968 y *Eros y Civilización*, trad. J. García Ponce, Sarpe, Madrid, 1983

³⁵ Para una visión de toda esta problemática puede leerse a Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. ; *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. traductores: F. Chueca, F. López Martín, A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2006

desligarse del yugo de la ideología burguesa o de otra índole. Entonces se mostraría que la institución del arte y el contenido singular de las obras o de las acciones artísticas, aunque parte del contenido de la obra sea la técnica que ha sido ejecutada -siguiendo a Adorno-, determina la divergencia entre el contenido y la institución que le acoge. Pero también el sistema burgués de producción termina desligándose del sentido cultural integrador del arte más allá del sentido ideológico entre productor-receptor; se produce una separación, un extrañamiento entre el intercambio de lo social artístico con lo social en general, pues, todo se convierte en objeto o producto dentro de un sistema de valores y de su ideal. Por eso, resultaba necesario asumir un verdadero eje crítico, por ejemplo, el que se puede localizar alrededor del fenómeno de las vanguardias.

Con las vanguardias se reactiva el proceso autocrítico del arte, ese que se iniciará a finales del siglo XIX, y toma cuerpo en los comienzos del siglo XX donde se fortalece todo lo que conlleva dicha autocrítica del arte consigo mismo. La autocrítica supone discernir y vislumbrar un espacio propio que se abre, por el momento, entre dos consideraciones antitéticas, por un lado, la pretensión de que la obra de arte sea independiente con respecto al resto de los saberes, aplicaciones, usos productivos etc., marcando su propio territorio y alejándose de todo aquello ajeno al propio arte. De otro lado, toma distancia del largo recorrido del concepto de autonomía hasta saturarlo por el status de los valores burgueses y de todas sus dimensiones. Ese espacio intersticial que se abre conecta con la autocrítica del propio arte con la praxis vital, que no es una mera simplificación a una determinada *función* estipulada en el ecosistema burgués. Por lo tanto, los movimientos vanguardistas impugnan la expresión institucionalizada de la obra de arte en este ecosistema, pero a su vez recobran de la praxis vital que su contenido sea significativamente práctico. La capacidad transformadora de la autocrítica del arte en las vanguardias ratifica también un orden, una razón, en la que se empapa de su autocrítica la sociedad misma.

¿Acaso las vanguardias históricas, las primeras del siglo XX, con su intento de evitar el pasado, transforman el espacio de la representación artística en una nueva manera de vivir la subjetividad? Según avanzaba la centuria, la concepción apocalíptica del mundo de las vanguardias, término de clara estrategia militar³⁶ se acopla con la

³⁶ "(...) hasta la segunda guerra mundial los diccionarios sólo definen bajo este término un hecho militar y estratégico, e ignoran cualquier dimensión literaria, artística o espiritual. <<vanguardia>> designa de manera exclusiva una determinada tecnología de la destrucción, no una figura de la creación literaria. Acabada la segunda guerra mundial las cosas cambian incluso en los diccionarios. la designación militar de vanguardia perdió su importancia en una época en que todos sabían del terror de una destrucción sin límites en el espacio. (...) En primer lugar, la vanguardia dificulta el avance del enemigo; segundo, permite situarse en las proximidades del contrario sin mover la pesada masa central del ejército; en tercer lugar, la vanguardia sirve como puesto de vigilancia y constituye <<los ojos del ejército>>; una ventaja complementaria de la vanguardia consiste en crear grandes perjuicios sobre el enemigo en caso de que éste emprenda la retirada: por fin, la vanguardia sirve de retaguardia, y cumple, por tanto, una función defensiva indispensable cuando el grueso del ejército efectúa una retirada. (...) la vanguardia artística de comienzos de nuestro siglo está íntimamente vinculada con la guerra real, con la destrucción que llevó a cabo y con las esperanzas que vehiculó efectivamente. de hecho, en algunos de sus portavoces más destacados, como Malevitch, Van Doesburg, George Grosz o Léger, el contenido del nuevo arte y aun la definición del nuevo estilo se conciben explícitamente como un momento de la guerra y en cierto modo como su culminación y acabamiento: la vanguardia como el momento espiritual álgido de los combates

necesidad de un cambio total y sucumbe en el largo periodo de las guerras mundiales junto con las consecuencias de la revolución rusa consolidada por Stalin. La intención de las vanguardias para llevar a efecto una superación de los valores éticos, políticos y estéticos que organizasen su ímpetu y su sentido creativo hacia una postura militante antinaturalista, antiperspectivista también provocan una consecuencia paralela, ya que en sus obras también se muestran abiertamente su estructura discursiva técnico-racional-. Con las vanguardias históricas se cumplen la intención de sus propias fases de Ruptura (destrucción)- Novedad (creación)- Renovación (destrucción), anticipándose y actuando dentro de una dialéctica en el que, inversamente a Hegel, se disuelve el devenir cultural de la Idea predominante convirtiéndose en objetivo de su "lucha". Los "absolutos" estéticos y su pretensión permanente de invadir el espacio racional y universal de estos movimientos reclaman desde sus programas- consignas una guerra cultural y social revolucionaria hasta la disolución de un poder claramente burgués. Aunque pasadas las guerras mundiales las obras de arte serán de nuevo miradas bajo la complacencia de los valores de las clases medias.

Los primeros movimientos estéticos rusos dejaron constancia de una sociedad igualitaria y reflejarán el maquinismo de las vidas en la realidad comunista. En la vía del comunismo el sujeto- individuo se disuelve en un sujeto concienciado y participe de una reivindicación colectiva, funcionando como un sólo sujeto colectivo. El verdadero suceso terrible es la consolidación del Estado totalitario y con él no sólo las rupturas de las estéticas vanguardistas, sino la debacle de la estética y su diversidad subjetiva. El fin de las primeras vanguardias coincide con la supresión del sujeto ilustrado, transformándose en un sujeto colectivo partícipe en la dialéctica en la que se irá construyendo la identificación del estado como un absoluto, como pura identidad supra-individual que disuelve al individuo. Este giro de los totalitarismos no es más que la extensión del Estado- Nación identitario y supresor de las diferencias individuales. La nueva representación será la del Estado supranacional dirigido por un personalismo (Mussolini, Hitler, Stalin o Franco) como garante del valor de la realidad, el Estado como sujeto ideológico y con él, las estéticas como propaganda de los regímenes totalitarios. Las estéticas totalitarias del fascismo y del comunismo terminan por aniquilar el inicial sentido de las primeras vanguardias. ¿Acaso pudo ser esto mismo la gran aberración de la comprensión política del absoluto y la determinación final de la dialéctica como *fin* de la historia, del arte y de la modernidad ilustrada?

La disponibilidad del arte en las estéticas vanguardistas requiere precomprender sus planteamientos desde otra perspectiva. El componente dialéctico de las vanguardias, en general, están más cerca de ser entendidas en la consideración de que el arte es un "órgano" del movimiento dialéctico, cumpliéndose todas las claves emancipadoras del periodo tecno- industrial, y de la aplicación de la razón instrumental. Se disuelve una de las problemáticas de la modernidad filosófica, la *Humanidad* frente a la *Naturaleza*. En definitiva, la humanidad no emula a la naturaleza. Pero ni la humanidad, ni la naturaleza son partes de una totalidad supra racional que sería otra de las derivas de las dictaduras fascistas. El mundo estético de los fascismos hace retroceder a la misma superación dialéctica, puesto que se simplifica el valor de la obra

europeos." Subirats, E.; *La Flor y el cristal. Ensayos sobre arte y Arquitectura modernos*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 19, 21, 23-24.

perdiendo el carácter de originalidad y autenticidad. Tal valor recae en la propia presencia del artista dentro de la maquinaria del poder, y su gesto se convierte en un acto, valga de ejemplo, en plena explosión creativa y vanguardista, la esperpéntica aparición de Dalí en la televisión, realizando una obra espontánea en pleno régimen franquista; aquí el "genio" cede el paso a la actuación siempre del artista como transformador de lo convencional en algo extra-ordinario, de tal manera que todo acto del sujeto- artista va más allá de la cosa hecha o realizada; sus actos están dentro del concepto de sujeto y de sus posibilidades de expresar aquello que permanece como símbolo, o como parte de una consigna reivindicativa de valores de calado sociopolítico en la que se deja constancia visual, escrita o discursiva. La autenticidad supra racional la aporta la presencia misma del artista- sujeto de la acción y emerge como un valor cultural, excéntrica a la obra/objeto de arte. Es un orden referencial de efectos que inflama la controversia de lo que debe ser comprendido como actividad o acción propia del arte. Las respuestas esencialistas (idealistas, racionalistas) y las relativistas (escépticas, empiristas o irracionalistas) fueron acentuando ese pronóstico del *fin del arte* y de la *modernidad*. El espacio- tiempo en que se presenta la obra de arte y la acción que remite al arte a través del artista requiere ir, se insiste, al extremo de ambas posturas.

Sin embargo, ha sido detectado por numerosos artistas, pensadores varios y filósofos del siglo XX y de lo que llevamos del XXI, el conflicto abierto e inherente de la actividad artística con lo que se entiende y está acorde a la visión preceptiva de la estética. Este conflicto restringe la posibilidad de comprender el arte desde una dimensión ontológica y topológica; el corpus estético tradicional (incluidas todas sus variantes hasta las fauces nietzscheanas) reorganizan tanto la crítica del arte como las teorías del arte. Ciertamente, el uso y manejo conceptual que proceden de la estética, enredan y confunden las preguntas que suscitan las manifestaciones del arte actual, provocando un conflicto teórico y posicional en las que algunos insisten en la pertinencia de los conductos estéticos sin causar una ruptura ni conceptual ni mediática que les permita adaptarse a las situaciones sociopolíticas del momento, por ejemplo, siguiendo la estela empirista de considerar dicha actividad como un exponente claro del gusto, del buen gusto; pero también algunas teorías bien intencionadas pretenden clausurar el supuesto origen sensible de la obra de arte y se posicionan hacia un origen estrictamente cognitivo e intelectual del arte, acotándolo a exigencias del discurso racional. Ambas causan una reacción en cadena de rechazo, no sólo entre ellas sino que las consecuencias de ambas nos conducen a restricciones.

El caso, es que ambas posturas, las que se apoyan y las que rechazan los postulados de la tradición estética, giran y quedan envueltas bajo los cánones de la Estética misma, bajo lo que queda impreso en la conciencia.

Las incursiones de otras áreas de conocimiento como la psicología, la sociología, o incluso la fenomenología, kaplicadas al estudio de las obras artísticas, tampoco han contribuido a clarificar la compleja situación de la estética en relación con el arte, más bien acentúan la supuesta inesencialidad del arte. Aunque el arte haya sido tomado como ciencia del inconsciente en los inicios del siglo XX y encontrarse en el arte moderno motivos que van trabando los componentes de la subjetividad y la sexualidad, produciendo una inmersión a lo más profundo de la estructura del ser humano. También

esta incursión del psicoanálisis y del inconsciente en las creaciones artísticas ha servido para inducir toda una maquinaria para la crítica del arte, legitimar y deslegitimar conductas morales atadas al estado de la conciencia. Si estas prebendas del psicoanálisis han sido un instinto para los artistas más combativos y lugar de reflexión, también los mismos artistas han servido como estímulo a ejercitar un vocabulario básico como represión, sublimación, fetichismo³⁷. Este camino de experimentación del inconsciente, del psicoanálisis son también experimentos subjetivos, sean sobre el inconsciente individual como el colectivo. De los múltiples intereses y aportaciones del psicoanálisis sugiere una revisión del concepto de representación en las convenciones sociales de occidente, y también puede ser un núcleo de análisis para comprender y modificar costumbres o la propia visión artística. A su vez, el psicoanálisis (Freud-Lacan) han sido objeto de diferentes críticas desde el mismo arte y de los movimientos feministas. Éstas se oponen, por ejemplo, al patriarcado con el que Freud interpreta o asocia la feminidad con la posibilidad de situar a las mujeres en un estadio en el que jamás alcanzarían el desarrollo pleno de ser mujeres, es decir, el no conseguir una auténtica identificación de "mujer" como una identidad propia. En el caso de Lacan identificó a la "mujer" como carencia representativa de la castración. Lo cierto es que la incursión psicoanalítica en los asuntos del arte ponen de manifiesto al gran protagonista de los sucesos inconscientes: el Lenguaje. Arte y lenguaje expresan la sintomatología de la narración en la que el psicoanálisis puede establecer analogías³⁸ pertinentes entre el sueño, los símbolos asociados y la representación misma.

En definitiva, estaría dentro del registro perceptivo de un sujeto que imponen sus propias condiciones al proceso creativo del arte. Su estudio parece transitar también por otras condiciones objetivas/ subjetivas. De alguna manera para estas ciencias, la presencia de la obra de arte depende de las circunstancias del artista como sujeto creador de significados y de un receptor que optimiza tal significado con un uso que pueda contraponerse a la cultura oficial. Las explicaciones están marcadas de giros epistemológicos, van acompañados de connotaciones más o menos históricas, ligadas a un presente y pasado mensurable, realizado, finalizado o predestinado. Se trae aquí, a modo de síntesis en el momento más convulso del conflicto entre las distintas teorías sobre el arte y las manifestaciones artísticas, el siguiente texto de Rubert de Ventós, <<Para un científico, formalizar consiste en transformar el máximo de cualidad en cantidad, y para un lógico el máximo de lenguaje común en signos de un lenguaje preciso: en un sistema de notaciones que permitan el cálculo (algoritmos). La formalización lógica del lenguaje trata así de establecer un lenguaje *consistente* (en el que no sean posibles las paradojas del cotidiano), *completo y decible* (es decir: que contenga las reglas para decidir si una fórmula es válida dentro del discurso). A diferencia de la científica o lógica, la formalización artística no pretende describir el profundo esqueleto formal de la realidad o del lenguaje sino, al contrario, *traer a la superficie* y encontrar la manifestación <<formal>> de los posibles <<contenidos>> de

³⁷ En este caso pueden incluirse a G. Klint, E. Schiele, O. Kokoschka, entre otros.

³⁸ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. ; *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. traductores: F. Chueca, F. López Martín, A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2006, pp. 15-21.

la realidad. Se trata de hacer emerger a la superficie, donde nuestros sentidos pueden captarlos, todas las profundidades, mensajes o intenciones: de hacerlos externos. El artista <<formaliza así transformando el máximo de *función* en *forma*, el máximo de *exigencia* en aparente *gratuidad*, el máximo de necesidad en *juego*, el máximo de *ideales* en *imágenes*. En una palabra, *el máximo de Esencia en Apariencia*. >>³⁹. Esta magnífica síntesis del papel del artista y su protagonismo en las dinámicas del mundo tecnificado y del desarrollo, dispar, de un único modelo cognitivo habilitado por el método y desarrollo de las distintas ciencias, invita a potenciar las acciones y rol social dentro de este paradigma. El artista podría convertirse en ese nuevo mensajero del mundo tecnificado y proceder a convertir la percepción directa de los sentidos en una experiencia espontánea e intensa, en la que el nuevo sujeto burgués marque también la cualificación de sus deseos en la formulación que propone o altera el artista. A éste agotamiento de la ubicación de la estética, hay que añadir la inquisitorial presencia del mercado y las inversiones del capital, la reproducción en serie de la obra artística y la contribución de esta posibilidad reproductiva hacen de las manifestaciones artísticas un asunto de consumo de masas y de emblemas sociales. El papel de los museos como los nuevos lugares-rito de las masas secularizadas y la presentación de culto de las propias corrientes del arte, son prueba suficiente de este laberinto mediático donde operan las distintas funciones de la *obra de arte* como objeto de valor, y va en paralelo la sacralización del artista como evocador de una genialidad extra-ordinaria, en la que su obra garantiza permanentemente un aura de creación de realidad, y por lo tanto garante de un culto para los museos o instituciones que posibilitan su peregrinaje.

Para las teorías del arte en el mundo anglosajón ha sido muy estimulante la filosofía de Wittgenstein, desde el *Tractatus* a las *Investigaciones filosóficas*, la de los juegos del lenguaje, pero quizá no han dejado de ser patentes ciertas insuficiencias al sólo ser una inspiración y no un comienzo para la investigación sobre los asuntos del arte. Lo que el arte es como definición no puede ser abordado desde un "algo" perceptible, o por una propiedad más o menos visible o no visible en las distintas maneras de darse el arte. Pero del mismo modo que parece que no puede hallarse una definición del arte perceptible, tampoco se puede partir de un "algo", aunque sea tangible o parta de la propiedad de la obra de arte; se podría concluir que no parece que se pueda deducir una definición de arte que conlleve algo así como una esencia del arte. La definición como problema estructural y contextual en un ejercicio semántico del lugar se extiende a la localización social determinada como "mundo del arte". Desde aquí arranca el caso de George Dickie⁴⁰, cuando propone su teoría institucional⁴¹; la definición se enreda hacia la configuración de un círculo entre la *artefacticidad*⁴² y el

³⁹ Rubert de Ventós, X.; *La Estética y sus herejías*, ed. Anagrama, Barcelona, 2ª edición 1980, pp. 46-47.

⁴⁰ Dickie, G.; *El círculo del arte*, trad. de Sixto J. Castro, Paidós, Barcelona, 2005

⁴¹ "Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es una suerte de teoría contextual" Ibid. pág. 17

⁴² "Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos la ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)." Ibid. pág. 18

*concepto flexional*⁴³ que da pie a una localización determinada, llámese el *sistema del mundo del arte*. Este círculo puede ser una red de apariencias o constituir algo real, y toman sentido si trasparecen dentro de ese sistema del mundo del arte. Definir desde el mundo del arte no es lo mismo que hablar desde la verdad (estética). La definición, entonces, se convierte en una totalidad que nombramos como mundo de arte, en el que la obra es presentada como tal y admitida como tal por un artista y su público. Definir parece que se orienta- según Dickie- a contestar esta pregunta ¿cuáles son los límites del crear? y la respuesta a la misma permite que el sistema del arte cumpla con su posible cometido, el abarcar la totalidad de los roles existentes en el conjunto de sistemas individuales. Es un proceso de múltiples subjetividades que tienen significado en la dimensión de los roles que se generan en el ámbito de ese mundo del arte⁴⁴. La definición qué es el arte se orienta hacia la ubicación de la obra y la posición del artista dentro de una significación social y contextual desde el mundo del arte, Esta estructura plantea tan solo un problema descriptivo y clasificatorio de una obra de arte concreta en un artista con su público. Esta lectura tan pobre, aunque mantiene la tradición anglosajona, como es fácil detectar, la presencia inevitable de los parámetros del empirismo de Hume en su famoso artículo la *Norma del gusto* pero sin el sustento de un pensamiento que lo estimule y argumente. Los límites del crear son los límites del sistema del mundo del arte. La norma del sistema del arte, suple la racionalización del gusto, por ejemplo, y la norma prescribe lo que si debe o no debe adecuarse al status de obra de arte según los modelos admitidos de los diferentes roles individual y subjetivo en el mundo del arte. Cuando el arte *piensa* el arte, como fue al inicio el sentido de la vanguardia, lo hizo para legitimar, sin lugar a dudas, su propia vía de conocimiento, sin referencias o subordinaciones. Las vanguardias fueron un modo artístico de gran contenido estético y sobre todo el inicio para buscar una vinculación ontológica. Lo cierto es que el movimiento de las vanguardias construye su propio espacio- tiempo para ser un conocimiento (discursivo) que lidia directamente con la realidad. Lo que aquí se considera arte como acción y arte como conocimiento explícito debe ser comprendido desde otro modo.

La crítica y la propuesta son los modos de operar que tiene el arte que *piensa* el arte. Las vanguardias cuestionan valores artísticos de la tradición y con ello los valores sociales y políticos. El asunto del arte y más específicamente el de la obra de arte es un asunto de valores. El arte que *piensa* el arte construye espacios simbólicos de existencia y acción inmediata porque subyace un efecto en la misma presencia constructiva de la obra de arte, a su vez, efectuándose una crítica. Una puesta en escena expresa es ya interpretativa, marca una diferencia. Eso que efectúa el arte cuando *piensa* el arte lleva implícito su rechazo a una representación ya prefijada en el dietario de la realidad contextualizada de los valores admitidos en una teoría estética

⁴³ "Entiendo que la expresión <<concepto flexional>> designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto." Ibid. pág. 120

⁴⁴ "El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acaban de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios." Ibid. pág. 106

institucional. Ahora bien, cabe afirmar si lo propio del arte es la representación en tanto que obra de arte, ¿es el arte solo en la representación?, ¿de cuántas maneras se puede entender la re-presentación? ¿Acaso el arte, si es, necesariamente es representación? La representación puede ser entendida de varias maneras. Arte y obra de arte no necesariamente se corresponde a realidades artísticas distintas. El propósito del arte es construir su propia realidad representadora. Este también pudo ser el propósito esencial en las vanguardias históricas.

La autocrítica vanguardista se enfrenta a la homogenización de valores ajenos a la propia categorización del arte en la obra de arte particular. La autocrítica tiene el carácter de discurso, de provocación, de giros y consideraciones en los que fluye la heterogénea condición objetiva que ofrece la multitud de obras de arte al arte mismo como acción cognitiva y ontológica. De facto, la obra de arte no puede ser postulada dentro de un determinismo ideológico. Los "valores" son un ámbito no predeterminado, sino dinámico y cambiante, no hay una predisposición a priori, si no es un permanente constructo. La condición de la experiencia artística no está subordinada a los parámetros de otros conocimientos. Estos pueden ser adicionales pero no constitutivos de toda experiencia artística. El arte que *piensa* el arte no entraría necesariamente en una praxis emancipadora ni en un solipsismo prematuro y hermético. Aunque la puesta en escena de las Neovanguardias se manejen dentro de una comercialización de gestos, intervenciones en el espacio público como obras de arte inmediatas y presentes, no deja de ser un gesto estético aunque lo estime el mundo del arte, la vía teórica de la institucionalización del arte está bajo el designio valorativo del valor y el precio que se marca a la obra como una inversión más etc. No es tolerable ni motivo de reflexión filosófica indagar sobre la función de objeto de consumo en esta investigación, no cabe una trivialidad del proceso artístico como producto para la inversión y tampoco utilizar la historia del arte como un recurso creador, donde los artistas y sus obras de arte ya consagradas para la historia de la humanidad, como la saturación de las vanguardias históricas y las Neovanguardias se conviertan en meros productos de compra y venta en un mercado de valores y de activos que no producen más que dinero y capital a quienes poseen dinero y capital. El asunto del arte no puede ser reducido ni a las estrategias del mundo del arte institucional, ni a los problemas gnoseológicos a los que se les obliga desde los criterios estéticos convencionales.

Tampoco debe ser admisible considerar el arte- obra de arte parte de este mundo neoburgués, y reducirlo a ser estímulo para sensaciones agradables. En definitiva, no puede ser producto de un ejercicio subjetivo sea o no un fin desinteresado ni parte de ningún sistema contextual que calcule variables según convenga.

Siendo Arthur Danto el que inspira a Dickie sobre su teoría institucional del arte, el primero difiere totalmente no sólo de J. Dickie sino de C. Greenberg e incluso de N. Goodman. El análisis de Danto recuperando la importancia del concepto de mimesis y el lugar que ocupa el arte dentro del pensamiento filosófico griego, resalta su clara vinculación ontológica como son el caso de Platón y el de Aristóteles. Al papel del artista en el estado ideal habría que añadir cuál es la función del arte como mimesis en el pensamiento aristotélico puesto que implica conocimiento y placer. Aristóteles añade su concepto de <<artefacto>> en su clasificación de los saberes productivos, tan sugerente como determinante de un límite con la Physis y la actividad del ser humano.

Danto no solo alcanza a los filósofos modernos en los que la re- presentación y la conciencia son ingredientes a debatir en la conformación de la subjetividad, sino que encuentra en el mismo Hegel⁴⁵ el apoyo necesario para su propia propuesta: el poshistoricismo. Si hay alguna clase de esencias transhistóricas en el arte solo se podrá revelar a través de la historia⁴⁶. Desde los postulados de la belleza con la bondad en el registro platónico, como contrapunto ontológico, se piensa los efectos del ámbito del arte, lo desbordante de su propia actividad que da paso a lo siniestro. No es un residuo sociopolítico la producción de objetos que se ubican en la esfera del arte, sino que el "objeto cotidiano" puede ser motivo de la actividad artística.

Supuestamente las vanguardias podrían ser consideradas parte de lo que Danto nombra como arte contemporáneo, pero el aprendizaje de los movimientos vanguardistas destacan en un principio por la proliferación de manifiestos en los que se pretende unificar al arte en un territorio propio, como si hubieran encontrado un descubrimiento filosófico absoluto, lo cierto es que esto le permite a Danto concluir que no hay un modo de arte más verdadero que otro. La conducta crítica del arte a lo largo del siglo XX ha sido un continuo escribir manifiestos, ir del estilo contra otro estilo como si se pudiera atrapar en una sola práctica. Toda manifestación con respeto a su vinculación o no con lo que las teorías del arte al uso son valorativamente indiferentes⁴⁷. <<Aceptar el arte como arte>> es <<aceptar la filosofía que lo legitima>>, estas premisas conducen a Danto a guiarse hacia la verdad que pudiera encontrarse en la Historia del arte como verdad filosófica⁴⁸.

De nuevo el análisis de Danto sugiere que la pregunta a contestar no será qué es el arte sino cuándo se convierte un objeto en arte; toda la dinámica explorativa de las últimas teorías sobre el arte gira sobre esta pregunta implícita en el proceso analítico sobre lo contemporáneo. La obra de arte tiene su propio lado en la representación, ya

⁴⁵ "(...) mi pensamiento es que el fin del arte consiste en el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. Este pensamiento es enteramente hegeliano, y el pasaje en el cual Hegel lo anuncia es famoso: <<Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece siendo para nosotros un mundo del pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la autentica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte>>". Danto, A.; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y linde de la historia*, trad. Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 52

⁴⁶ "El panorama entonces es este: hay alguna clase de esencias transhistórica en el arte, en todas partes y, siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia". Ibid. pág. 50

⁴⁷ "Un manifiesto singulariza el arte que justifica como el verdadero y único arte, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igualmente e indiferentemente arte". Ibid. pág. 55

⁴⁸ "Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, donde la propia filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una tergiversada relectura de la historia del descubrimiento de aquella verdad filosófica.>> Ibid. pág. 52

que tiene su valor en tanto representación y la imagen que subyace, no por lo que pueda imitar, sino por lo que expresa. La expresión de una obra de arte remite a un lugar en el que se dispone de una perspectiva para mirar el mundo que expresa, este mundo es la capacidad metafórica de transfigurar. Por eso, no cabe hablarse de estéticas, en sentido tradicional, esta expresión va más allá de la mimesis, la belleza, la proporción etc. Sencillamente se rompe este canal inicial de la representación como imagen que remite al mundo que encierra una obra de arte concreta dentro de una historiografía. Esta *transfiguración del lugar común*⁴⁹ de los objetos que es la obra de arte requiere de una filosofía del arte que determine el lugar que expresa dicha obra. Toda expresión remite al valor cognitivo de la experiencia (estética). Si se puede hablar de dialéctica en Danto habría que entenderla no como un proceso en un devenir negador que se afirma sobre lo que niega, ya que en el caso del arte esa dialéctica transforma el lugar común en la que se expresa la obra concreta. En definitiva, el arte, para Danto, está vinculado ontológicamente a la capacidad de la obra de arte en transfigurar. La verdad del arte está en esta misma capacidad de expresar y convertirse en una realidad transfiguradora.

La modernidad del arte comparte con la modernidad filosófica el que la representación unifica el centro de su propia autocrítica. La cuestión de cómo es posible el conocimiento en Kant, podría revertirse a cómo es posible el arte, ésta es una de las consideraciones que Danto va a explorar en su filosofía del arte. La pintura premoderna -seguimos dentro de las claves del análisis de Danto- tiende a conformarse con el mimetismo, mientras que en la modernidad las manifestaciones artísticas se dirigen a los rasgos representacionales; solo que lo moderno del arte no comienza en el siglo XVII sino en el último tercio del XIX. El punto de inflexión para poder hablar de modernidad en el arte lo consigue Clement Greenberg, cuando lo sitúa dentro del nivel de la conciencia ya que ésta deja una estela que al final queda reflejada en la representación y atrapada en ella, <<El arte puro es el arte aplicado a sí mismo>>. Lo que Danto intentará es incluir un análisis que abarque el giro gravitatorio de lo moderno a lo que nombramos como contemporáneo, y precisamente parte del hecho a que lo contemporáneo no puede ser catalogado en un solo estilo o periodo. La relación de la imagen con la representación excede la dicotomía clasificatoria entre lo moderno (1880-1960) y lo contemporáneo como aquello más reciente. Lo posmoderno⁵⁰ se identificaría como una parte dentro de lo contemporáneo pero no lo abarcaría todo. La pregunta pertinente sería ¿cómo se pasa del modernismo⁵¹ al arte poshistórico? Para Danto el periodo de transición que debe ser comprendido como tal es la década de 1970. Lo cierto es que parece que los últimos 25 años las artes visuales han producido y experimentado a partir de una búsqueda concreta previa a su acción sin normas. El arte

⁴⁹ Danto, A.; *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. de Ángel y Aurora Mollá, Paidós, Barcelona, 2002

⁵⁰ Según Danto se podría considerar arte posmoderno por ejemplo a Robert Rauschenberg, Julián Schnabel, David Salle o al mismo Frank Gehry. Y sin embargo no se podrían considerar posmoderno a Jeremy Holzer o a Robert Manyola. Y considera arte poshistórico a Mike Bildo, Barbara Kruger, Cindy Scerman, Sherrie Levine.

⁵¹ "El Modernismo es sobre todo la Edad de los manifiestos. Es propio del momento poshistórico de la historia del arte el ser inmune a los manifiestos y requerir otra práctica crítica". Ibid. pág. 51

parece haber vivido su límite como representación, según los cánones de la estética filosófica moderna como también se ha vivido en la filosofía. Si cualquier cosa podría ser una obra de arte, este hecho interrogante ha permitido y ha hecho posible pensar filosóficamente el arte, como ha sido el caso de las categorías usadas para la crítica, en la elaboración de la historia del arte o de algunas teorías que nacen a raíz del arte modernista: forma, superficie, pigmentación, gusto, etc., que Greenberg lo sintetizaba bajo la pregunta ¿qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene? Cuestión que se vuelve incontestable a partir de 1970. << No puedo llegar más allá con el modernismo así construido: la última era de la historia del arte antes del fin del arte, la era en la cual los artistas y pensadores lucharon por sujetar la verdad filosófica del arte, un problema no sentido verdaderamente en la historia del arte previa, cuando se daba más o menos por sentado que la naturaleza del arte era conocida, y una actividad obligada por la caída de lo que, desde el trabajo de Thomas Khun en la sistematización de la historia de la ciencia ha sido pensado como paradigma: El gran paradigma tradicional de las artes visuales ha sido hecho, de la mimesis, que sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte durante varios siglos. Y definió una práctica crítica bastante diferente a aquella, vinculada al modernismo, que tuvo que encontrar un nuevo paradigma y desarraigar a los paradigmas competidores.⁵²>>

Se ha de insistir en la distinción entre un mero objeto y una obra de arte, puesto que esa distinción no será visual o una mera percepción sino una disposición cognitiva y conceptual; esta conclusión de Danto tiene una clara reminiscencia de origen platónico y la fundación de la mimesis, pero lo cierto es que será desde el Renacimiento, hacia 1550, seguramente con G. Vasari, donde podría entenderse una historia del arte en la que la mimesis será la finalidad de la actividad de los artistas, cuyo mandato se dirigía a su propia labor porque lo único que tenían que hacer era imitar. Después se empezará a hablar más que de arte, de las bellas artes y dará pie a los distintos géneros que hoy se siguen usando, de tal manera que el artista o autor de la obra estará integrado, como parte de su actividad, la propia obra de arte como singularidad. ¿Puede considerarse toda la concepción de la mimesis el origen o ser la fuente del concepto de representación? la respuesta desde esta investigación es no; porque el sentido de la mimesis tiene aún un correlato ontológico y no estético y sin embargo la representación está dentro del paradigma de la modernidad. Pero si la historia del arte es una narración, un relato progresivo y continuado podría afirmarse que con la modernidad se ha concluido el sentido ontológico de la mimesis y con él la fuerza de lo que se considera el legado de la época clásica, pero también el final del siglo XX, parece que es a su vez un cierre del paradigma representacional de la modernidad filosófica y artística, a este proceso evolutivo es lo que Danto considera como época poshistórica. Lo que determina el valor estético ya no estará en el proceso técnico empleado, ni en la representación con un efecto visual o perceptual sino en la elaboración cognitiva, en la referencia productiva del concepto, y lo que se debe interpretar como la conceptualización que irradia todo el espectro de la creación artística. El arte que *piensa* el arte transfigura el lugar común de las concepciones subjetivas modernas dando paso a otro escenario cuya base es la afirmación de la pluralidad de procedencias e intenciones artísticas distintas. Para Danto, en general, la finalización de

⁵² Danto, op. cit. pág. 51

las Vanguardias históricas surge con el Pop- Art, considera que fue un cambio de paradigma el que llevó Andy Warhol, Rauschenberg, Oldenberg o Segal, por mencionar los principales. Lo que se rompe con el Pop- Art es la pretensión de querer definir el arte como una sola identidad verdadera, asociada a un solo estilo concreto y a un solo movimiento vanguardista, aunque tampoco se trata, como en el caso de Warhol, de que se anulen las diferencias entre el arte y el no arte, es decir, el antiarte frente al sentido histórico del arte, donde solo puede haber una distinción filosófica. Pero la "obra de arte" en su máxima presencia es inmanente, por lo tanto, toda acción, sea cognitiva, sea visual, es ontológicamente inmanente. El arte y todo su ser deben ser comprendidos desde la inmanencia. Si los criterios artísticos, es decir, de los que parten de la propia actividad artística se olvidan de esta dimensión, entonces, volvemos a reproducir las relaciones sujeto- objeto, cognitivo- perceptual, etc., y se seguirá estando en el ámbito de la filosofía de la subjetividad, en el problema epistemológico del arte como las bellas artes y en los distintos procesos válidos de la representación.

La inmanencia no es sólo una decisión del artista y su conciencia sino que es un elemento integrador donde ya no cabe entenderlo como el significado entre un receptor y un creador, o en otro caso, que se tenga solo que valorar la obra de arte, o sólo la intención del artista y su gesto cognitivo. El artista no solo suprime las categorías estéticas o no estéticas del arte sino que la obra de arte tiene significación porque se pliega a lo inmanente. El arte no es tan sólo la creación del artista- sujeto, desde luego, pero tampoco se puede hacer una lectura sesgada de Heidegger y del origen de la obra de arte, pues, como defiende Danto el arte tiene como base una decisión cognitiva, ésta la entiende intencionalmente, pero esta intencionalidad, al menos, debe permitir las interpretaciones y significaciones para consolidar un conocimiento. Esta investigación, sin embargo, tiene otros giros que detienen al arte en la pregunta, y es desde ésta donde será comprendida la dimensión ontológica, la que es abierta por el pensamiento de Nietzsche y la que aborda, al menos, las tres grandes ontologías que aquí se muestran.

Las primeras posiciones que adopta Danto para diferenciar entre una mera cosa y una obra de arte vendría a situarlo así: un objeto será una obra de arte si en primer lugar es *sobre algo* (about something), y además ese algo, del que habla, tendría que reclamar una especial atención para que posibilitará una distinción entre un objeto cualquiera y una obra de arte, Una vez precisada tal distinción, la obra de arte se expresaría tal cual es. Así pues la obra de arte será aquella que en su expresión coincida con su significado. La representación de cualquier objeto debe distinguirse de una obra de arte apelando a que esta última pueda ser matizada desde nociones como metáfora, expresión y estilo etc. La distinción de un objeto cualquiera y una obra de arte es claramente cognitiva; su representacionalidad alude a su significatividad sea o no denotativa. Bajo el prisma de Danto puede seguirse las distintas resonancias de su pensamiento en otros teóricos del arte anglosajones como fue el caso de Dickie, del que ya se ha hablado, pero también el pensamiento teórico de Nelson Goodman. Una vez cuestionada, hasta la saciedad, tanto en filosofía como en el arte, el aura de la obra y los modelos receptivos en los que la contemplación sería la experiencia estética más genuina, fue sustituida por una experiencia estética en la que la comunicatividad y la presencia y acción de los artistas ampliaron la percepción simultánea de la obra de arte. Pero si se cuestiona también el manejo analítico del llamado antiarte, antiestética,

queda al desnudo que las prácticas artísticas están condicionadas por una efímera temporalidad y dentro de un espacio geopolítico y tienen como consecuencia el no alcanzar una especial excepcionalidad cognitiva, en la que pudiera considerarse más allá un conocimiento específico y significativo. La dinámica de excepcionalidad tiene como referente entrar en una rueda giratoria que no es más que el reflejo de la jerarquía burguesa sobre el valor de cambio y el valor de uso estético que concibe lo cultural como una mercancía más. Incluso lo antiestético se convierte en una estética ya que la obra no rompe con el paradigma de su ubicación representacional en un contexto social donde la formación educativa, la red informativa, el modo expositivo y exhibicionista de la obra se determinan según el hábito político y público de su recepción. La obra de arte queda diluida en la esfera pública, sea esta esfera burguesa o la creada con el fin de expresar el sentido social dirigido hacia las masas.

Para Danto, esta es la época poshistórica por excelencia, en la que se encierra de nuevo un paradigma sobre el arte y se abre otro en donde la pluralidad y la no unidad clasificatoria de las acciones artísticas determinan qué es o no es arte. No hay proclamas ideológicas sino una dinámica dialéctica, pues sigue a Hegel sin su intención de superar al arte por la religión y a ésta por la filosofía, sino que se reivindica el carácter del devenir histórico de la acción artística. << El fin del arte>> (the death of art)⁵³, utilizado por Danto, no se despliega hacia una verdad que exceda el propio ejercicio dialéctico que el propio arte proporciona, sino que lo que se alcanza un fin consumado por parte de una peculiar manera de entender y ejecutar la actividad del arte, la finalización de un paradigma caracterizado por un modo de discurso filosófico. El arte, << después del fin del arte>> es un arte poshistórico. El arte poshistórico se apropia de la historia como de sus imágenes cargadas de significado y de identidad, este es el caso de Kevin Roche, pero también es una apertura, transfigurar puede ser una posibilidad. Lo posible rige el cálculo de la experimentación y la entrega filosófica a la acción del arte. Sólo que el arte mismo toma sus propios imperativos en el arte⁵⁴. Si eso puede ser calificado de filosófico la respuesta, para Danto, es sí. La autocomprensión como límite siendo éste el instinto de su filosofía del arte ya no se detiene en tipologías instrumentales de la materia, la idea, sino que todo límite es límite si se supone una diferencia. El límite, en ese espacio poshistórico sin materia y contenido extremo, en el que parte del paradigma en gestación se le presupone un enigma, es decir, el arte consistente en arte sin objeto. El fin del arte es la supresión de la obra de arte como objeto (visual). ¿Acaso, como dice Danto, cuando llega la filosofía al arte, el arte visual desaparece? Lo que denota es el carácter de multiplicidad de las realizaciones artísticas y de la variabilidad de las filosofías que la siguen y que legitiman asumiendo la multiplicidad inicial.

c) El arte es conocimiento: ¿el arte no es la obra de arte?

La filosofía analítica tiene como esfera propia el considerar como fenómeno la

⁵³ "Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la edad de los manifiestos." Ibid. pág. 58

⁵⁴ Este análisis se encuentra en la introducción de la obra ya citada, pp. 25- 39

significación lingüística, es decir, su reflexión intenta tomar como punto de partida la naturaleza del lenguaje; la premisa que subyace en considerar el lenguaje como fenómeno es que éste es evidentemente objetivo. Ahora bien, no sólo la filosofía analítica sino que la fenomenología y la hermenéutica son corrientes de pensamiento que interpelan una y otra vez sobre la naturaleza del lenguaje y está en la praxis filosófica de todas ellas. Sin entrar en mayores precisiones sobre el fenomenismo desarrollado por el *Círculo de Viena* como consecuencia de la influencia del *Tractatus Logico-philosophicus*⁵⁵; conviene recordar a grosso modo cuál es el presupuesto metafísico esencial: tanto los objetos y los fenómenos del mundo pueden ser explicables (reducidos) a elementos simples, a estados sensoriales, de tal manera que todo enunciado (signo) podría ser analizado hasta la expresión más ínfima de sentido, el llamado atomismo lógico de Russel, sólo así podía ser verificado de facto, puesto que el análisis lógico exige la concordancia con los hechos, y solo a partir de esta concordancia hay garantía de construir un lenguaje puro que use un concepto acorde a dicha concordancia. En el *Tractatus*, previo a toda relación contingente de los hechos, estaría la estructura formal que la lógica impone a los procesos de significación; este orden formal de la lógica es inherente a la naturaleza misma del mundo y del lenguaje⁵⁶. El *Tractatus* investiga el ser del lenguaje en su función y estructura hasta el punto que el pensar no será ni más ni menos que dilucidar entre el sentido o sinsentido de lo significado en una proposición. Ante todo el límite de la racionalidad está en la posibilidad lógica y forma del lenguaje previo al hecho. Acceder al mundo y al lenguaje requiere atar la proposición, el pensamiento a la teoría figurativa⁵⁷ que expone las bases centrales de la obra primera de Wittgenstein, uno de los resultados de este análisis de la teoría figurativa es llegar a la existencia de proposiciones elementales y nombres simples. La verdad de la forma lógica conforma una concepción figurativa con la representatividad del significado, es decir, el principio isomórfico entre el mundo y el lenguaje. La "verdad" está vinculada a este principio puesto que la verdad y el sentido se corresponde a la concordancia de una representación estructurada en el que el modo de una figura reproduce una forma "real", es decir, si un hecho es realmente constitutivo del mundo, por eso el <<mundo es lo que es el caso>>; no es necesario que sea verdad para entender lo que se dice con sentido.

Tampoco es posible representar una forma lógica, del mismo modo que la figura no

⁵⁵ Wittgenstein, L.; *Tractatus Logico philosophicus*, edición bilingüe, versión e introducción de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 2010

⁵⁶ "2.032. Die Art und Weise, wie die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhängen, ist die Struktur des Sachverhaltes. La estructura del estado de cosas es el modo y manera como los objetos se interrelacionan en él. 2.033. Die Form ist die Möglichkeit der Struktur. La forma es la posibilidad de la estructura. (...) 2.06 Das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten ist die Wirklichkeit. El darse y no darse efectivos de estados de cosas es la realidad... (...) 2.063. Die gesamte Wirklichkeit ist die Welt. La realidad total es el mundo. (...) 2.12. Das bild ist ein Modell der Wirklichkeit. La figura es un modelo de la realidad. " Ibid. pág. 22-23

⁵⁷ Ver desde el 2.1 hasta 2.224. "3. Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke. La figura lógica de los hechos es el pensamiento. (...) 3.01 Die Gesamtheit der wahren Gedanke sind ein Bild der Welt. La totalidad de los pensamientos verdaderos es una figura del mundo. 3.02. Der Gedanke enthält die Möglichkeit der Sachlage, die er denkt. Was denkbar ist, ist auch möglich. El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa. Lo que es pensable es también posible." Ibid. 28-29.

puede ser objeto de figuración. La vía ontológica a la que apunta el *Tractatus* es el límite que se establece como diferencia entre *mostrar* y *decir*⁵⁸.

La lectura del Círculo de Viena o el neopositivismo lógico acentuarán el carácter lógico del análisis wittgensteiniano, incorporando con mayor énfasis la preocupación por el método y para ello recurre como modelo a la Física. El desarrollo de las problemáticas del neopositivismo es una reducción de las posibilidades del propio *Tractatus*, fracasando en el intento de negar todo postulado metafísico, pero a su vez sus posturas lo son. De tal manera que el significado de un enunciado - proposición dependa de su modo de verificación. El significado queda reducido a esta exigencia fisicalista y a la observación de los enunciados en los estados perceptivos del observador, que es en última instancia en el que recaen las referencias verificables y como constatación de tal vivencia. La relación del dato sensorial (*sense data*) de Russell⁵⁹ sería la base del desarrollo de las tesis del empirismo lógico, porque esta reducción a lo más elemental facilita la construcción lógica (atomismo lógico).

El *Tractatus* aplica el análisis lógico tanto al mundo como al lenguaje mismo, si el mundo es la totalidad de los hechos, el lenguaje es la totalidad de las proposiciones, y la mediación singular está en el límite. Lo que debe permanecer callado, allende al límite es lo místico, pero sólo entonces cobra sentido la claridad de lo que está más acá del límite. Las premisas de la ciencia formal, las matemáticas y la lógica no proceden del mundo perceptible, es decir, no procede ni de la naturaleza ni de la actividad propia del ser humano, eso que se llama mundo; quizá sea el motivo por el cual las ciencias formales sean esenciales y útiles para referirse a la totalidad del mundo. El ejercicio de análisis donde se puede aplicar tal estructura formal es el lenguaje. Puesto que el lenguaje está constituido de reglas que gobiernan las posibilidades de sus distintos usos y los ponen en evidencia, en relación con la naturaleza, las actividades humanas y cualquier ámbito de universo al que se pueda tener acceso. La naturaleza social del lenguaje debe ser objeto de una depuración, ya que se debe empezar por llevar a cabo un análisis lógico del lenguaje y de este análisis poder entender las proposiciones científicas que adquieren validez, así se cumple uno de los presupuestos que se le exigen, es decir, que la proposición tiene que tener un sentido bien definido para que los conceptos que se usen no sean confusos. Ir hacia un lenguaje puro y sin concesiones a la dispersión. El *Tractatus* tiene como objetivo unificar el lenguaje y el mundo e identificar y conformar en una misma estructura lógica, palabras con cosas, un claro influjo nominalista, o quizá lo más ambicioso es presuponer la concordancia de las proposiciones con los hechos.

Esta identificación formal con el mundo ya es una postura claramente metafísica, implica un movimiento cognitivo; sería la única epistemología permitida en el decir, y es esta concordancia entre proposición y hecho la que se dirime en los límites de (mi)

⁵⁸ Léase desde el 4. hasta 4.53. Ibid. pp. 48- 93.

⁵⁹ Russell. B.; *The Relation of Sense- Data to Physics*. (in his *Mysticism and Logic* (London: George Allen & Unwin Ltd.: 1917). Reprinted Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1951. Pages 108-131.

lenguaje, que a su vez son los límites de mi mundo⁶⁰ con sentido bien definido. La tensión filosófica del *Tractatus* recae en la posibilidad del lenguaje a tal objetivo.

Nelson Goodman es un filósofo de origen analítico pero su análisis lo aplica en la dimensión del arte. Él aproxima los mundos de la ciencia y los mundos del arte, parte de que ninguno de ellos se construyen a partir de la nada, sino que proceden de otros mundos ya contruidos, previos. Mientras que en la inducción, que usa la ciencia, permite la creación de mundos cuyas estructuras tienden a organizar generalizaciones en leyes en los que unifican el dato o hecho problemático de un caso particular; el arte también parte de un dato como podría ser una obra de arte y este sería el hecho problemático y la referencia de sus mundos previos. La ciencia y el arte se originan como conocimientos en la multiplicidad de sus posibles lenguajes, aunque los del arte no son denotativos. Lo que se dirime de ellos son análisis cognitivos, es decir, son partes de un conocimiento basado en todas sus referencias y significaciones, son en tanto que procesos epistémicos los que proceden inicialmente de la pluralidad ingente de la realidad de los mundos. Lo que importa es el proceso de *hacer* mundos. Si pudiera darse una aproximación de la realidad a la dimensión del arte, ésta sería <<*maneras de hacer mundos* (*Ways of Worldmaking*)⁶¹ >>. Pero todo *hacer* parece tener una *manera* en la que se puede dar y poseer una contraposición sucesiva entre lenguajes con sus mundos, porque la apariencia toma el lugar junto con el hacer como partes que enlazan el mundo y el lenguaje. La realidad cognitiva debe a la *apariencia* de los mundos el valor de su posibilidad en los lenguajes referidos.

Si pudiéramos aproximarnos a la realidad desde la dimensión del arte, éste sería una manera de *hacer* mundo. Pero la realidad a la que aquí aludimos parece tener un sentido en el que se despliega un sucesivo anverso, lenguaje, y un reverso, la referencia a los mundos previos; este sucederse se debe a que la realidad debe a la apariencia de los mundos el valor de su posibilidad como se ha dicho. Se podría determinar, la manera de hacer mundos y su valor por los efectos y la posibilidad que operan como parte del carácter fronterizo del arte. Para Goodman << Podemos concebir palabras sin un mundo, pero no podemos concebir un mundo carente de palabras o de otros símbolos.⁶²>>. La llave de la interpretación correcta está en el hacer, no en la afirmación por ejemplo, de que el arte ha de ser simbólico porque también esto es relativo al momento en el que la obra se nos aparece, ese hacer consiste en separar como en juntar simultáneamente porque lo que aparece separa y une a la vez o está dentro de un mundo; no se puede simplificar como verdadero o falso más bien los hechos artísticos se fabrican como sus interpretaciones. Todo empeño representacional requiere de un símbolo, pero hay arte sin símbolos y que carece de temática, entonces, lo inductivo y deductivo debe ser un ejercicio de asimilación y de restricción. Este hacer mundos no es un asunto que implique una verdad, más bien

⁶⁰ "5.6 *Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt. *Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo." Op. cit. pág. 142-143

⁶¹ Goodman, N.; *Maneras de hacer mundos* (*Ways of worldmaking*), trad. C. Thiebaut, Visor, Madrid, 1990, especialmente el capítulo Palabras, trabajos, mundos (*Words, Works, Worlds*).

⁶² Ibid. pág. 24

para Goodman, no puede definirse, ni comprobarse por ningún acuerdo con un <<mundo>> porque hay mundos distintos y las verdades difieren, la laxitud de la verdad son referencias, a lo sumo, desde mundos en los que no se quebranten ciertas normas y asociaciones. El diferir de las verdades entre mundos son creencias que están configuradas a reflexiones que pueden ser lógicas, se habla desde las convenciones como preceptos y pautas; las creencias a lo sumo pueden ofrecer posibilidades y alternancias, ponderaciones o fundamentos y sólo en este ejercicio se puede proceder en derivaciones posteriores⁶³.

Los procesos que construyen un mundo- según Goodman- parten de la consistencia compositiva o descompositiva, si se compone se requiere de una identificación entre lo que puede generalizarse dentro de un mundo con un caso- dato particular, o un enunciado que esté equiparado en el mismo mundo. Es una clara reorganización del método inductivo admitir un dato sensorial, perceptivo de un caso u obra particular y parte de la evidencia y del fenomenismo en el que el hacer implica su propia significación en un mundo, que se alcanza siempre como posible, pues la apariencia es presencia de un límite o lenguaje en su inmanencia, sea una obra de arte o un periodo, y desde el uso o juego en un mundo que remite a otros mundos. Como se puede apreciar el pensamiento de Goodman procura no ser calificado con ninguna etiqueta⁶⁴ reconocible en las teorías de las artes, aunque su influjo analítico es evidente como se verá.

Para Goodman el lenguaje es como un demiurgo, pues a través de él se ordenan los mundos, su *hacer* es un hacer y rehacer inmanente entre mundos, los conforma según el caso singular perceptivo. Y toda inmanencia del mundo es lenguaje. Lo que se ordena, lo que se hace en el mundo son significaciones simbólicas o no simbólicas, pero en definitiva son preceptos cognitivos. El *hacer* del arte *aparece* como dato singular en sus mundos, y siempre se evidencia un mundo al mismo tiempo que se integran todas sus posibilidades referenciales, ese aparecer de cualquier obra de arte se conforma en un mundo referido o significado en el decir mismo del lenguaje. Para Goodman el arte no será un lenguaje denotativo pero si expresivo. Ciencia y arte pueden tener una reflexión análoga en la medida que epistemológicamente se dice y se hace en relación a un mundo. El arte comparte la radical pluralidad de las formas de nuestra experiencia, y ésta proporciona la alternancia de mundos, se componen y se descomponen y unos se construyen a partir de otros. Si cambian los intereses y las nuevas intuiciones se alteran la medida y la ponderación entre ellos. La vecindad de los mundos de la ciencia y el arte nos aproximan a que ambos no se construyen de la nada como se dijo, sino que ya parten de mundos previos; tanto en la ciencia como en el arte

⁶³ "(...) la verdad sólo pertenece a lo que se dice, y la verdad literal sólo a lo que se dice literalmente. No obstante, hemos visto que los mundos no sólo se hacen por medio de lo que se dice literalmente sino también por medio de lo que se dice metafóricamente, e incluso que no sólo se construyen por medio de lo que se dice literal o metafóricamente sino también por medio de lo que se ejemplifica y expresa, por lo que se muestra tanto como por lo que se dice." Ibid. pp. 38-39

⁶⁴ "Hay pocas etiquetas filosóficas que le puedan valer ampliamente a un libro que se opone al empirismo como al racionalismo, al materialismo y al idealismo como al dualismo, al existencialismo, al mecanicismo y al vitalismo, al misticismo y científicismo, por no mencionar otras ardientes teorías". Ibid. pág.14

lo que hay en el hacer de un mundo, es un mundo previo ya hecho.

¿Cuáles son las herramientas con los que se hacen mundos? Las herramientas que proporcionan esos mundos previos dependen de la referencia en la que se han ido relacionando, un término, un enunciado remiten a otros en una sucesión en la que nunca hay un origen o un referente último. Solo se usa lo que se percibe y lo que se conceptualiza a través de los usos del lenguaje; lo que permanentemente gira es una versión liberada de las ataduras lógicas que subyacen en el Tractatus; <<los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo>> con una modificación de carácter fenomenista, podría ser versionado como "los límites de mi lenguaje *aparecen* como los límites de mi mundo"; y ese aparecer remite a la referencia de hechos significados. Este sentido del aparecer rompe con la implicación de la estructura lógica en relación a lo que puede ser nombrado o verificado como dato sensorial. Pero la posición de Goodman se mueve también en los juegos del lenguaje del segundo Wittgenstein, juego que está en cada modo de hacerse mundos, donde son los usos y todo lo que conlleva esos usos, en cada singularidad, referida tanto a un concepto como a un percepto los que posibilitan el límite de un mundo. Quizá Goodman busque un puente entre ambas posiciones de Wittgenstein, el que se inicia con el Tractatus y la de las Investigaciones filosóficas. Y cuando en Words, Works, Worlds (Palabras, trabajos, mundos) plantea sus análisis bajo el amparo de que lo previo a toda unidad es una evidente pluralidad, los procedimientos tienen sus propias pautas inductivas porque una singularidad lleva implícita un hacer sobre un mundo, y esta exigencia de las pautas significadas tiene que darse en un correlato entre palabras- trabajos. Sólo que no hay una unidad y un sólo mundo como referencia sino mundos en una pluralidad de lenguajes. Tal efecto del análisis puede ser aplicado tanto en la ciencia como en el arte. Este *hacer* que germina entre palabras y trabajos se pueden componer- descomponer a través de la descripción de las partes, miembros o rasgos, ver que este hacer se pondera con ciertos elementos y pueden ser ordenados según las relaciones entre ellos. Toda descripción analítica es compatible con una manera peculiar de aplicar las tesis fenomenistas en el sentido que se decide suprimir aquellos complementos que de ningún modo se sostiene dentro de nuestro mundo perceptivo sea a través de un lenguaje literal como el de la ciencia o como en un lenguaje metafórico. Estas <<maneras de hacer mundos>> no es más que conformar, partiendo de la pluralidad, la captación perceptiva de un mundo (previo) con el procedimiento de su conceptualización; la realidad subyacente está en las maneras de hacer mundos, pero no hay un mundo con más realidad que otro; toda esta posición puede ser aplicable al arte. Sólo que en el arte no hay denotación como se dijo, sino expresión. En el arte hay otras formas no lingüísticas para referirse a sus mundos como la ejemplificación de ideas, sentimientos (usos) etc., en consecuencia, se han de buscar los aspectos propios sobre cómo construye el arte su hechos metafóricos, simbólicos o no, y si hay una correcta interpretación⁶⁵ sobre los mismos, desde la pluralidad constitutiva de las

⁶⁵ "La diferencia entre decir y representar, por una parte, y mostrar o ejemplificar, por otro, se hace incluso más evidente en los casos de pintura abstracta, de la música o de la danza, las cuáles son manifestaciones que, aunque no tengan un tema, ejemplifican o expresan, no obstante, formas y sentimientos. Así la ejemplificación y la expresión no son funciones simbólicas referenciales menores, ni son tampoco instrumentos de segundo orden en la construcción de mundos, y ello aunque apuntan en dirección opuesta a la que indica la denotación, es decir, aunque conduzcan desde el símbolo hasta uno

referencias y de sus preceptos, del mismo modo, con la que se efectúan otros mundos. Lo cierto, es que para Goodman, el límite es indeterminable porque la pluralidad garantiza más maneras de hacer mundos. Lenguaje y mundo son la consigna posible de un hacer y rehacer. En definitiva, desde el lenguaje se clarifica el hacer, porque desde él se separan y se unen mundos; todo este unir y separar no son más que conexiones de un mundo con otro. El *hacer* del arte es lenguaje cifrado de "mundos", de límites que juegan según sus diferentes usos o estofas, << Las muchas estofas de las que están hechos los mundos - la materia, energía, las ondas, los fenómenos- están hechos a la vez que esos mismos mundos. ¿Pero de qué están hechas a su vez, tales estofas? No están hechas, evidentemente, de la nada, sino que están hechas *de otros mundos*. La construcción de mundos, tal como lo conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer.⁶⁶>>. El arte en su *hacer* es lenguaje decible y pensable, y a partir de él cognoscible e interpretable. El *hacer* del arte no está dirigido por estructuras metafísicas como pueden ser los significados, las esencias, las condiciones de posibilidad de la experiencia, las ideas, o en las órbitas representacionales de la tradición metafísica.

d) *El arte es <<acción>>*

Se deja patente el falso dilema de *si todo es arte, nada lo es* porque se haya igualado lo ordinario con lo extraordinario. Lo cierto es que el arte es una suerte de acción que transmuta lo ordinario o lo extraordinario a un lugar lúdico que indaga las condiciones necesarias de permutar la realidad a una interpretación o a una "esfera" que incide en el mismo rango que la pregunta filosófica, o la proposición filosófica. Por ello, no es posible definir el arte sobre lo que es, porque esto sería un falso dilema, si el análisis partiese desde la recepción subjetiva de la obra de arte, porque la posición de la obra de arte alcanzaría como máximo y convenientemente dinamizada como objeto de culto en la sociedad de consumo y podría ser sencillamente cosificada dentro de unos valores ya consignados como veraces, por ejemplo, por la Teoría institucional, o sencillamente no sería⁶⁷. Esta posición es una simplificación que adolece de nihilismo y relativismo aunque se efectuase por cualquier experto o mundo del arte.

Ciertamente, no toda acción necesariamente puede ser arte, del mismo modo que cualquier uso de objetos cotidianos no es en sí mismo arte. Al menos, siguiendo a Nietzsche, toda acción llevaría implícita a las fuerzas artísticas, fuerzas que capacitan para transformar la realidad como parte del devenir. En la actualidad no se piensa la acción del arte como un devenir o la lucha entre contrarios, sino el arte es localizado en un lugar habitable sujeto al "mundo" en el que aparece, eso sí, puro aparecer dentro de una estructura de valores convencionales que dirigen las instituciones, o desde un entorno sociopolítico, o en general, desde aquellos valores que rigen el mercado del arte. No se trata de que todo conocimiento del arte o sobre la obra de arte sea cosificado por valores consignados entre la mera convención y el actual interés de un

de sus rasgos literales o metafóricos, en vez de hacia algo a lo que ese símbolo se aplica." Ibid. pp. 30-31

⁶⁶ Ibid. pág. 24

⁶⁷ En contra de la posición de Dickie G.; *El círculo del arte*. Una teoría del arte, trad., Sixto J. Castro, ed. Paidós, Barcelona, 2005.

artista. El arte no se disuelve en la inacción de los valores establecidos en un presente ritualizado. Pero no por ello implica caer inevitablemente en uno de esos esencialismos, concepto este poco afortunado y alejado de la propia dinámica de la estética y de la filosofía. Esta investigación nada tiene que ver con estos usos conceptuales como esencialismo, internalización- externalización del arte; al fin y al cabo todas estas etiquetas recaen bajo el paradigma cognitivo y metafísico de la modernidad, es decir, a las ataduras de corte racionalista, empirista o dialéctico, o como mucho alargándose a lecturas historicistas; el asunto es que todas ellas están marcadas por la filosofía de la subjetividad. En el debate que aún persiste entre los críticos del arte, los dilemas posicionales en los asuntos conflictivos entre la estética y sus alrededores con aquellos que han surgido desde las propias manifestaciones del *arte por el arte mismo*, no responde a cuestiones que retomen la posibilidad de pensar el arte. Sin embargo, son falsos adversarios porque de hecho la confrontación entre esencialistas y relativistas en relación al arte y a la estética no son más que los posicionamientos tradicionales de la metafísica, y están dentro de la dimensión de la filosofía de la subjetividad⁶⁸, muy poco añaden a enriquecer o abrir nuevas posibilidades artísticas o filosóficas. El arte no debe ser reducido a las problemáticas estéticas o a convertirse en un problema más del método aplicado en otras áreas de conocimiento como lo es en la ciencia. La realidad del arte no parece ser reducible a un extraño dualismo dominante, emulador de reseñas de platonismo recreado una y otra vez. Pero tampoco puede ser un momento de la historia o del tiempo del devenir dialéctico en el que se cumple su fin, para dar paso a otra espiral de la autoconciencia del espíritu en una síntesis cumplida y determinada bajo el designio de lo absoluto o de la lucha de clases.

Por el momento se ha mostrado, tan sólo, un centro de vibraciones en el que resuenan entradas y salidas sobre el arte y que en este apartado sólo se queda suspendido como una afirmación que ha de mostrarse más adelante, si el arte es acción ¿qué tipo de acción es? El giro hacia una consideración del Arte- acción implica que el artista también está implicado en el ser del arte. ¿Es posible que la obra de arte sea el resultado de una determinada acción que se pueda entender como la disolución conceptual del artista, y de la obra de arte en una acción tal, en la que se determine el ser mismo del arte? No se puede asentir con Droysen que lo importante esté en el artista y que la obra sea el resultado de una acción o, huella- fuente o, residuo porque aquí la acción no sería tal, sino sólo un acto de una clara expresión subjetiva como en algunos *Happenings* y *Performances* de la *Action painting*. Cuando se habla de que el arte es acción no puede ser tomado desde una mera extensión subjetiva y despreciar la parte objetual como obra de arte. No se trata, se insiste, en favorecer al artista- sujeto como causante de un acto en el que sucede una determinada "acción" sobre el "mundo" estructurado, e irrumpir en la escena social para provocar rechazos, sorpresas o contrapuntos valorativos añadidos a la cotidianidad. Estas aplicaciones son subjetivas y caen sobre la red del nihilismo porque el acto efectuado es siempre sobre el ángulo valorativo social que en ese momento se imponga. La acción como tal debería dirigirse a dar cuerpo a las implicaciones de una pregunta más radical, la del *ser del arte*. Ese ser no es la constitución valorativa de un acto subjetivo⁶⁹. Si el arte es acción porque

⁶⁸ Una breve exposición de estos argumentos se encuentran en García Leal, J.; op. cit.

⁶⁹ "Define entonces que lo artístico no es la obra, el producto, sino la actividad creadora. Da primacía

tiende a esclarecer el ser del arte debería ser especificado desde la multiplicidad de sentidos que recogen tal afirmación. Ahora parecería necesario aportar una aclaración adicional que implica muchísimo riesgo teórico y filosófico, aunque no es motivo de esta investigación propiamente, si subyace en el enfoque; es muy complicado abarcar e identificar el eje del "sistema estético" como si desde sus coordenadas se alcanzaran una simbología común inalterable en todo el periodo con el que nombramos a la modernidad filosófica. Sólo se puede hablar con propiedad del ámbito estético desde que Baumgarten tiene a bien formalizarlo como un conocimiento de la belleza sensible, pero no debería ser aplicable a toda la historia del arte, ni mucho menos al pensamiento de la antigüedad y más allá de ella, sino que queda circunscrita a la problemática y al entorno de la fundación de la estética como ciencia, incluido sus precedentes más inmediatos, procedentes del racionalismo o del empirismo, es decir, a lo que específicamente consideramos modernidad o filosofía de la subjetividad, etc., a partir del siglo XVII en adelante. Desde esta posición sería inadecuado hablar de la estética platónica o aristotélica, por ejemplo, e incluir toda la historia del arte bajo el prisma-paradigma de la estética tradicional, ¿se puede hablar indistintamente de estética y filosofía del arte o de las artes?, ¿acaso se puede elaborar una interpretación sólo de la acción y no del resultado creativo de esa acción?, ¿qué es eso de accionar?

En los dos extremos de la estética podrían encontrarse dos sentidos que se oponen al paradigma de la estética moderna, por un lado, el arte envuelto en la ontología, en la dimensión del ser en tanto que ser, donde el arte tiene una simbiosis con el pensamiento como es el caso de la antigüedad o en la hermenéutica ontológica de Gadamer una vez que prosigue el pensamiento de Heidegger; en el otro extremo separado por el intervalo estético propio, estaría el intento de no seguir dentro de los cánones de la estética, cuestionando y abriendo nuevas formas desde el ámbito del arte como fue la crítica al aspecto sensible de la actividad artística. Por ello tienen sentido la posición de Duchamp y de Warhol entre muchos otros. La actividad, es decir, el sentido creativo no tiene porque ir hacia la contemplación ni al privilegio de lo visual, ese "algo" de la acción que es el arte se muestra vivamente transformando la imagen en perspectiva cognitiva e interpretativa. Pero tampoco ese "algo" de la acción en el arte constituye un principio conceptual predeterminado o una expresión de una Idea. Todo esto entre lo sensible y lo inteligible no es más que un circular por la retórica estética de la modernidad dentro de una problemática epistemológica. ¿Acaso podría solo la Idea bastar para dar a la obra de arte una base constitutiva? La alternativa del arte conceptual no traspasa este nivel de la acción del arte en tanto que idea. El *arte* que *piensa* el arte como fue entre otros el arte conceptual mira a la filosofía, a la hendidura de su significación como discurso que constituye una realidad, un trasfondo en cada enunciado, una misiva para la formación de un discurso que hable de su sentido. Pero frente a la misiva del arte conceptual de J. Kosuth, por ejemplo, es dónde debe situarse

a la actividad sobre la obra o, en otros términos, retrotrae el sentido de la obra de arte a la actividad de la causa. Reduce el ser objetivo de la obra a un ejercicio subjetivo. Se inscribe de ese modo en la perspectiva teórica del subjetivismo moderno: lo que explica el arte desde las determinaciones subjetivas de la creación y, a la vez, como diría Heidegger, entiende la creación ejercicio vital. Y por lo mismo pierde de vista la perspectiva contraria, la del mundo clásico, que sólo desde la obra de arte explica la actividad creadora, pues esta última sólo adquiere pleno sentido a la luz que produce. De este modo, la obra producida determina las peculiaridades de la actividad productora, la gobierna y explica." Ibid. pág.27

la respuesta de la acción del arte que apunte a resolver el ser del arte. La respuesta no se encuentra en la desaparición de la estética retiniana en la que se busca un efecto posicional que debe ser considerada una obra de arte como fue la postura de Duchamp, téngase en cuenta el *Gran vidrio* (1913- 1923). Pero desde otra postura como la del arte conceptual, en la que no hay una estética retiniana, se disuelve la producción de objetos artísticos representacionales, donde prima el sentido de una acción dirigida a su significación conceptual, no cabe considerar algo así como el ser del arte porque queda como parte de un concepto en el que se incita a explorar un enunciado dentro de un discurso. El arte conceptual no parece tampoco determinar si el arte tiene como acción incitar e ir hacia la pregunta cuál es el ser del arte. Pero ambas posiciones sobre la acción del arte, aunque lo pretenden, no consiguen alejarse de la estética, pues, no solo se acepta la presencia del objeto de modo experiencial y sensible sino que de algún modo se sigue en la viabilidad de la representación de la forma, o en la textura de la palabra significada, es decir, en el concepto.

El ser del arte que está en la acción que se busca tiene un verdadero carácter constructor, esta acción, al menos, significativamente, tiene que unir y separar, un proceso conjuntor y disyuntor, abrir espacios de realidad que, a su vez, posibilitan una interpretación en red, es decir, conexiones entre acciones. Toda conexión es una relación que deviene en más posibilidades en otras acciones e interpretaciones. Es preciso adelantar que el arte, en su actividad, difiere en tanto que deviene y transmuta su significación y su fuerza según la coexistencia que interactúa en una conjunción con el tiempo. El carácter temporal de la acción muestra el sentido del ser del arte. La Estética y las corrientes artísticas en la diversidad del siglo XX y lo que se lleva del XXI, llevan implícitas posturas sociopolíticas como lo son las tendencias antiarte, antiforma por ejemplo. La progresiva descomposición es una reducción del arte a mera obra de arte objetual bajo el "aura" y validez de las clases sociales enriquecidas y prominentes, estamos en el diagnóstico de Rubert de Ventós al que antes se aludió. Pero lo que subyace es una acción, sea ésta usada como protesta, como síntoma o como reflexión de todo lo que convencionalmente se extiende como valores sociales. La inclusión de "mundos" sin forma en el acto artístico de elementos cotidianos no transforman su significación no hay "algo" que requiera llamarlo arte. Ahora bien, eso que se extiende en la publicidad o en los medios de comunicación en su manera expansiva e intuitiva sigue envuelto bajo criterios y categorías propiamente de la estética. Pues el exceso de imágenes se encuadra dentro de los prototipos del gusto y lo placentero, y no en la significación simbólica que pudiera acoger el arte como acción. El uso y abuso de modelos estereotipados que tienen su procedencia en los roles sociales admitidos no deben ubicarse como expresiones o explicaciones que acaparen todo el ser del arte⁷⁰.

⁷⁰ "Todo ello no obsta para que se introduzcan en el arte nuevas técnicas y texturas, para, que se les den a sus imágenes nuevos soportes. La reivindicación de especificidad de la forma artística no está en contra de los intercambios entre arte y otros dominios culturales, Puede haber espacios en los que concurren y se integren procedimientos artísticos, científicos, técnicos o industriales, publicitarios o de diseño. Puede haberlos, y quizás sean fructíferos. Pero el arte no tiene por qué renunciar a ser arte. La frontera entre arte y el no- arte no está en el uso del video, la tecnología digital, no está en los instrumentos ni materiales de que sirve, sino en la peculiaridad de los procedimientos simbólicos y de la forma constructiva del arte. Y no se olvide que la forma es la puerta de entrada tanto para sentir como para entender la obra artística. >> Ibid. pág. 41

¿Acaso con la llamada posmodernidad, la acción del arte se aleja y rompe con la interpretación estética de lo sensible, o de la ubicación de la obra de arte fuera, incluso, del formalismo? El arte está en todos los territorios e incursiones artísticas, en todos sus movimientos en los que fondea la pregunta en la que el *arte piensa* el arte, del mismo modo que la *filosofía piensa* la filosofía. El arte no es solo un hacer representacional cuya referencia sea el despliegue de la filosofía de la subjetividad en sus variaciones tonales, es esta totalidad de la subjetividad en la estética la que debe ser excedida, pues, la representación recae en la esfera de la estética, tal y como se pensó al hablar no del arte sino de las bellas artes. Estética y metafísica están claramente implicadas.

El *arte que piensa el arte* requiere de un tránsito temporal más de carácter ontológico en la que le ubique como una variación simbólica⁷¹ y diferida. Si ese pensar tiene como acción una expresión, resulta imprescindible aclarar que la expresión no es un amasijo de sentimientos especiales causado por la contemplación de una obra de arte ni por el artista que se ha fundido en la creación. El *arte que piensa el arte* no es una síntesis entre *contenido- forma- materia* mediante un juicio de gusto universal, hasta alcanzar una idea estética y variable según el sentimiento de placer o displacer que produzca, o que el acto creador sea causa de un desinterés en la que le está vetado al arte tener consecuencias cognitivas más allá del principio subjetivo del talento y la genialidad. El arte desde el contexto conceptual de lecturas kantianas resulta inocuo para las esferas del conocer y del pensar. Todos los sedimentos de la estética, aunque puedan ser comprendidos en la filosofía de la subjetividad no pueden ser recluidos en un solo subjetivismo de carácter estrictamente antropológico o psicológico, porque ya la filosofía trascendental de Kant evita esta reducción, y es sin lugar a dudas uno de sus logros.

El descentramiento de la Estética como ciencia, sin lugar a dudas, es fruto del pensamiento de Nietzsche y sus implacables intempestivas. No obstante, al menos, siempre será necesario transitar las problemáticas que la propia estética- metafísica ofrece al preguntar filosófico sobre el arte⁷². Necesario en esta investigación son los prolegómenos, ya que pretenden, a modo de síntesis, delimitar el campo en el que la estética aparece en la escena de la reflexión filosófica. Se intenta una mostración más que un prejuizar de antemano el soporte de su propia indagación. La eclosión que se produce en el siglo XX tanto en el arte como en la filosofía e incluso en la ciencia, requiere abrirse a una realidad plural, a una construcción de "mundos" donde lo que estalla son los cánones metafísico- estéticos de siglos anteriores. No todo arte es estético. Las teorías del arte no son más que variantes de problemáticas que giran desde el siglo XVIII en adelante en lo que se nombra como estética y su supuesta autonomía, y lo que supuso la filosofía del arte, cuyo germen se encuentra en el Idealismo alemán-, no condicionan el carácter independiente de la cuestión del ser del

⁷¹ "Por encima de todo, la definición simbólica mantiene que la gran *obra de arte* se mide por su poder de revelación o descubrimiento, por su innovación cognitiva. Al menos, por su poder de insinuación, de sugerencia; por hacernos atisbar algo; por proponer búsquedas; por insinuar una flecha, una indicación de sentido en la que indagar. Aún cuando no nos de a saber algo en forma conceptual y determinante, el arte mantiene su capacidad de evolución." Ibid. pp. 43-44.

⁷² Las Vanguardias en general y el Dadaísmo (su manifiesto). Arte/vida/ libertad, la creatividad artística son claramente nietzscheanos, por lo tanto desde la acción (fuerzas) que transforman la realidad.

arte frente al ser en general que indaga las cuestiones ontológicas.

Esta investigación no se centra en los abismos teóricos del arte y deja al margen la ingente producción de definiciones estéticas del arte. El asunto del arte no debe estar sujeto a un dilema metafísico muy reducido, por cierto, entre dos posturas más bien manidas: el mal llamado esencialismo de carácter apriorístico, e inmutable y universal del arte como una realidad- idea sobre el mundo poshistórico; o el arte como una extensión del escepticismo, de corte nihilista y relativista en la que no solo se disuelve el arte en la obra de arte, sino que ésta y aquel se disuelven en el sustrato cultural como parte de la convención de valores que se van gestionando. Esta reducción es inane a la pregunta radical qué es el ser del arte. Para que el *arte piense el arte* o para que la filosofía piense en compañía, en vecindad con el arte, al menos, los problemas originarios de la metafísica de un Kant, por ejemplo, tienen que ser ubicados desde un ángulo ontológico. El término esencia no es sólo una evocación al pensamiento platónico, de hecho no es un término griego del propio Platón, es más bien una burda simplificación. Con respecto al uso del término esencia o relativismo en esta investigación no es relevante ni prioritaria. Lo cierto es que el arte, su manifestación, "alude a algo" que por el momento lo dejamos próximo a un modo disyuntivo/ conjuntivo de referencia. El arte remite a "algo" próximo y devenido. Pudiera valer como un acercamiento considerar que si el arte es acción pudiera esta afirmación encontrarse cómodamente con el verbo simbolizar y transformar. Aproximar "algo" - ante un testigo o testigos- requiere de un lugar habitado en el que acontece dicha acción, por lo tanto, el arte-acción- símbolo conlleva una relación vinculatoria a un acontecimiento. El acontecer conlleva una "experiencia" una apertura hacia el ser en general, y al sentido más general del ser del ente en singular, aquí quizá se encuentre ese "algo" en el que *el arte que piensa el arte* está en camino de considerar *el ser del arte*.

§2 Enfoque de Llegada: la *Diferencia* / el *Límite*

La insistente marea que una y otra vez golpea las costas del pensamiento occidental tiene su timón en el deseo de saber, tal y como el poema de Parménides nos deja como guía. A partir del poema se revela lo que será la constante en el pensamiento filosófico, la identificación entre *pensar* y *ser*. El ser ha sido dicho de muchas maneras, evocando el tono aristotélico. Ya en Aristóteles el *ser* se presenta indisolublemente ligado al *ente*. El comienzo y el despliegue que ha sido determinado por esta identificación entre pensar y ser como lo Mismo, a su vez, determina lo que se entiende por ser: el *ser* del ente. Para Heidegger toda la metafísica presenta el ser como el dominio de la pregunta que interroga por el ser del ente, es decir, donde el ente <<será interrogado, por así decirlo, respecto de su ser⁷³>>. La filosofía no comienza con los pensamientos, nos indica Heidegger, asumiendo una postura crítica, como si el hecho de engullirlos nos prepara mejor para el camino del pensar.

⁷³ Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, op. cit. pág. 29

Lo extraordinario tiene su comienzo en lo que suele llamarse *estado de ánimo*, donde el pensamiento va en unión con la vida: *Vivir y ser*. No hay camino sin admiración de que se vive, haciéndonos despertar abruptamente y mirar como si nada supiéramos, porque nada ha sido suficientemente dicho. Eso dicho sobre el *ser* está implícito en la misma temperatura del pensar.

En clave ontológica sólo cabe una afirmación con respecto al ser, y es que éste es unívoco. Plantear y retomar la univocidad dejará en evidencia tres grandes olvidos de la tradición metafísica y que persistirá en sus problemáticas, donde estos olvidos permanecerán ocultos o subsumidos bajo otras prioridades. Estos tres grandes olvidos son: el olvido de las preguntas que interrogan por el *Ser*, la *Diferencia* y el *Límite* y los filósofos que los han abordado respectivamente Heidegger, Deleuze y Eugenio Trías⁷⁴. La univocidad pone de manifiesto la vecindad entre estos filósofos y a los olvidos que abordan, olvidos que tienen una exégesis que les une aunque haya enormes distancias, grandes mutaciones conceptuales, grandes variaciones, pero todos ubican su encuentro con la diferencia. Lo cierto, es que Heidegger al plantear la verdad como *aletheia*, donde toma todo el sentido la diferencia ontológica, diferencia entre el ser y el ente, en el juego de ocultamiento-desocultamiento deja sin precisar el sentido de la diferencia misma pues lo sitúa en un "estadio" pre-ontológico que requiere de la pre-comprensión y el desarrollo de su hermenéutica, de tal manera que la diferencia se queda en el limbo al considerar la verdad como *aletheia*. Pero también deja impensado que en toda diferencia, sea la del ser con respecto al ente. La univocidad del ser implica en ese *estar/no estar* de la diferencia un lugar de consistencia que la haga posible: la inmanencia. Quizá Heidegger, al no interpretar a Nietzsche en clave ontológica no supo ver en la Voluntad de poder y en el Eterno retorno la dimensión que se abría para salir de la circularidad en la que el pensamiento anterior se había consumado salvo en algunas excepciones (Duns Escoto, Spinoza y el mismo Nietzsche, que le han valido a Deleuze para consolidar su ontología de la diferencia). Parece que Heidegger no sale del círculo de la metafísica, él mismo destaca la circularidad de su análisis, lo usa como un bucle que no le permite más que cerrar la tarea del pensar a la pregunta sobre la apertura del Ser mismo. El ingente análisis con el que mide sus fuerzas frente a Nietzsche no le permitirá "superar" la creatividad, la riqueza, ni el alcance de la crítica en los aspectos fuertes del filósofo de Röcken. En la interpretación de Heidegger sobre Nietzsche, por ejemplo, interpreta lo mismo del retorno como una versión más de lo idéntico, y no ve que la voluntad de poder tiene en sí misma una clara vinculación ontológica con el devenir y las fuerzas, es decir, la exploración dionisiaca-apolínea que obvia en todo momento, como afirmación de la vida, pues, esta última para Heidegger no es más que un modo óntico, vida como ente, como ocultamiento del ser. Por este motivo Nietzsche también debe ser superado porque es la cúspide del acabamiento de

⁷⁴ Quizá sea arriesgado insinuar que las grandes Ontologías que aquí se han afirmado como un desafío para la tarea del pensar pasan por la lecturas de: *Ser y Tiempo*, *Acerca del evento* (Martín Heidegger), *Diferencia y Repetición*, *Lógica del sentido* y *¿Qué es Filosofía?* (Gilles Deleuze, y la última obra citada junto a Félix Guattari), *La Lógica del límite*, *La Razón Fronteriza* y *La Edad del Espíritu* (Eugenio Trías). Imprescindible mencionar como grandes alturas ontológicas la del *Tractatus Logico Philosophicus*, las *Investigaciones filosóficas* (Ludwig Wittgenstein), *El Ser y la Nada* (Jean-Paul Sartre) y *La Fenomenología de la percepción* (Maurice Merleau-Ponty).

la metafísica y la consumación del nihilismo, el gran síntoma de toda la estructura del pensamiento ontoteológico. Este objetivo propio de Heidegger de la superación conlleva la imposibilidad de pensar los recursos que proporciona Nietzsche como un filósofo de la diferencia.

Nietzsche se acerca y constituye un inicio de las maneras en las que la diferencia se hace presente en el decurso del pensamiento, pues, entiende el ser como devenir, y lo que retorna son las fuerzas del ser del devenir que son afirmativas de la vida y del propio ser. Todo devenir implica la univocidad del ser y la inmanencia. La extrañeza de Heidegger por el uso del término *fuerza*, y el pasar por alto la trascendencia de lo dionisiaco y lo apolíneo como fuerzas inherentes al devenir no le permiten considerar a Nietzsche como un pensamiento del ser. Para Nietzsche, recuérdese, el arte es el máximo potenciador de la complementariedad entre *vida* y *apariencia*, del mismo modo, como se verá, que la experiencia vital dionisiaca requiere de la apariencia apolínea. Y que esa interrelación, aún desde la <<metafísica del artista>>, configura una red de afirmaciones en las que se expresa la vida creadora. Si se puede fundamentar algún criterio sobre el arte, éste vendrá de la propia vida, o como decía Nietzsche desde el Ensayo de autocrítica, desde la <<óptica de la vida>>, y no desde esa verdad canonizada que todo lo engulle hacia un lugar donde no cabe concebir al arte como suprema actividad potenciadora de las apariencias⁷⁵. En efecto, el arte es la expresión de la Diferencia. Las bases ontológicas de Nietzsche sobre el arte comienzan con todos los elementos que transitan en el ***pensamiento trágico*** como **<<espejo dionisiaco del mundo>>** (dionysischer Welt spiegel). Por lo tanto, la univocidad del ser lleva como sus últimas consecuencias la inmanencia y la diferencia, y estas consecuencias se quedan en el limbo de la facticidad de la hermenéutica heideggeriana, o en el sentido del acontecimiento o evento como Ereignis donde el ser procede a su ocultamiento-desocultamiento.

Aquí se trata de esclarecer o poner alguna luz sobre el decir ontológico del preguntar y como, sin asumir necesariamente las implicaciones de la *diferencia ontológica*, situarnos en un término de ontología que ha sido depurado paulatinamente por el pensar de Heidegger. Me refiero a toda su trayectoria y análisis, comenzado por textos como *Ontología. (Hermenéutica de la facticidad)*⁷⁶, de corte fenomenológico, o

⁷⁵ "En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujando me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si prescindimos por un instante de nuestra propia «realidad», si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la apariencia de la apariencia y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia." Nietzsche, F.; *Die Geburt der Tragödie*. Oder : Griechentum und Pessimismus, 1886. *El Nacimiento de la tragedia*, Introd. y trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1993, Sección 4, pág. 57

⁷⁶ M. Heidegger; *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Versión de Jaime Aspiunza, ed. Alianza,

las propuestas posteriores hacia una *Ontología fundamental* expuesta en *Ser y Tiempo* que más tarde abandonó, precisamente para evitar interpretaciones cargadas de antropocentrismo, o sencillamente quiso alejarse de la confusión que podría sugerir la analítica del *Dasein* como un sutil subjetivismo y reducto de la metafísica moderna. Sencillamente, cada vez fue optando por incidir en la comprensión y el lugar del lenguaje más acorde con un pensar sugerente en abrir caminos del ser. Podemos recordar muchos de los escritos del llamado último Heidegger donde el ser es esclarecido por la *Lichtung* o por la *Ereignis* que profundiza más allá de la *diferencia ontológica*⁷⁷. Esta continua apertura de caminos anuncia el entramado tiempo-ser como una interconexión inherente a un comprender, y que el lenguaje debe retomar para dar expresión al des-ocultamiento/ocultamiento. *Se da ser* y *Se da tiempo* en el acontecer apropiador (*Ereignis*). << ¿Es, entonces, el título de la tarea del pensar, en lugar de *Ser y tiempo*, "Lichtung y presencia"⁷⁸ ? >>.

La tradición filosófica extiende su reflexión -según las da nombre Heidegger- como *Ontologías del ente*, donde nombra el recorrido histórico propio del ámbito de la metafísica, es decir, la simbiosis filosófica-metafísica que la denomina como *Ontoteología*⁷⁹. ¿Qué piensa la metafísica? El ente en su totalidad, los tres puntos cardinales: mundo, hombre, Dios, es un decir con la meta de vislumbrar el fundamento que todo lo rige, el principio, lo que permanece en el transcurrir de un tiempo cumplido cognoscible y mostrable. A todo ente le corresponde un modo de ser, pero ¿no habría distintos modos de ser? la vieja interrelación de lo uno y lo múltiple.

Para el pensador Heidegger, este preguntar por el ser propio de la tarea de la filosofía y del pensar, se designa con tres momentos: *Sinn-Warheit-Ort*⁸⁰ (sentido-verdad- lugar) del ser. El sentido del ser es algo por determinar en el transcurso del análisis que abre *Ser y tiempo* con la analítica del *Dasein*. Pero, decir *sentido* del ser es implicarse en un ámbito, el de la comprensión del ser. Comprender a su vez, pone el *sentido* con el lugar originario, *estar ante* (*Vorstellen*) una acción detenida en sí misma, una suspensión frente aquello que se des-oculta. Supone detectar un olvido. Y la misma

Madrid, 1999.

⁷⁷ M. Heidegger; *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. 2ª parte, capítulo 1º El problema de la diferencia Ontológica, trad. J. J. García Norro, Trotta, Madrid, 2000.

⁷⁸ M. Heidegger; *Tiempo y Ser*. El texto pertenece concretamente a *El final de la filosofía y la tarea del pensar*. Pág. 93. También en esta edición de *Tiempo y ser* incluye el breve escrito, *Protocolo de un seminario sobre la conferencia < Tiempo y Ser>* y *Mi camino en la fenomenología*, trad. de M. Garrido, J. Molinuevo y Félix Duque respectivamente, Tecnos, Madrid, 1999.

⁷⁹ M. Heidegger; < La constitución onto- teológica de la metafísica procede del predominio de la diferencia que mantiene separados y correlacionados mutuamente al ser en tanto que fundamento-fundamentador, proceso que es llevado a cabo por la resolución> *Identidad y Diferencia*. Edición de A. Leyte, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Anthropos, Barcelona, 1988, pag 151.

⁸⁰ M. Berciano; *Sinn- Wahrheit- Ort*. Tres etapas en el pensamiento de Heidegger. Volumen XXIV/!, 1991. Universidad de Navarra. No entraremos aquí sobre la discusión si en Heidegger se puede hablar de 2 o 3 etapas, o si hay una ruptura o una continuidad, seguimos el planteamiento de Berciano en lo esencial. Obviamente la pregunta por el ser impregna toda la obra del filósofo, también es cierto que el lenguaje empleado y el proyecto de *Ser y Tiempo*, como los registros de resonancia fenomenológica los va abandonando, precisamente por tomar más que distancias con cualquier subjetivismo, que lo consiguiera o no es otra discusión.

aceptación de la pregunta por el comprender pone en claro la distinción del ser con respecto al ente, de tal manera que con la pregunta ontológica que interroga al ser, se encuentra ya todo ente. Pero, el ser no es lo ente, el ser no es un “algo” o un “aquello” o el sùmmum de todo lo ente, motivo que le lleva a Heidegger en esa misión del comprender que rastrea lo previo, el pre-juicio, la pre-comprensión desde sus comienzos.

¿En qué consiste la radicalidad de la pregunta Ontológica? << Las preguntas son caminos para una respuesta>> como nos sugiere Heidegger en el inicio del *Final de la filosofía y la tarea del pensar*. Pero el camino hacia esa respuesta se encuentra en la indagación que se inicia a través de *la pregunta que interroga por el sentido del ser*. Pregunta que no arranca de una espontánea incursión, o de un sujeto sujetado a la inmanencia del preguntar. Ese preguntar no es una cuestión aleatoria que ya nos pone en camino, nos orienta, nos asalta, o nos inquieta. << Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado⁸¹>>. Pero esto buscado es un olvido que se extiende a lo largo del fecundo andar de la filosofía y más concretamente desde la Metafísica. La Pregunta se da desde el olvido mismo del ser y esta incursión paradójica del olvido es significativa porque no puede haber olvido de la no-nada, de lo no sido, y de lo que nunca existió, sino de aquello que tuvo en algún momento presencia. El olvido tiene su vínculo en esa *pregunta-búsqueda* que es para toda filosofía en acción, el ser. La acción filosófica invoca a una instancia temporal anterior (más originario, diría Heidegger) que el ahora, el *instante*.

Volver a Nietzsche e ir al continente del arte no es más que ir hacia su exploración ontológica. El arte está implícito en esta atmósfera enigmática por ser la vía inconsciente que emerge lo gozoso y lo doloroso de la vida. El pensamiento de lo trágico, el arte trágico, son las sombras y las luces de una verdad originaria devenida en cada transformación que queda presente, comienzo que se recobra en cada conjunción del mundo como memoria, y no sólo la de un individuo, sino la de una memoria planetaria. Arte y concepto se oponen, estos son los verdaderos desenmascaramientos desde el *Nacimiento de la tragedia*. La inevitable sustancialidad del hombre queda al descubierto como una ilusión, como una falsa ventana. Si hay fenómeno, éste tiene que ser estético, pero no como una representación significada en un mismo discurso ampliamente razonado desde la sustancialidad del hombre metafísico, sino desde el juego mismo de la construcción de su existencia. Es este gesto de dejar entrever la originaria partida del hombre como un entrecruzamiento de sus fuerzas. Es lo que Nietzsche pretende cuando desarrolla el argumento sobre el sentido de la tragedia griega. Si tiene sentido hablar desde el *ser* no parece situarse en relación al ente o de la cosa, ni del objeto, sino que su mostrarse requiere de la aceptación de la radicalidad del impulso vital. ¿Será la voluntad la forma o metáfora que rasgue al concepto? Por el momento la música, los coros satíricos, la atmósfera en el que aparece Dionisos, convocan el sentido de la fecundidad con la que el espectador es atravesado por la propia visión del trance y participa de él⁸².

⁸¹ M. Heidegger; *Ser y Tiempo*, introducción capítulo 1º, parágrafo segundo, Estructura formal de la pregunta que interroga por el ser, traducción de J. Gaos, Ed. F.C.E., Octava reimpresión, 1991, pág. 14.

⁸² "Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el

Esta investigación es tan sólo un comienzo, y su vía de continuidad natural hubiese sido adentrarse en el pensamiento del *Límite*, el que desarrolló Eugenio Trías. Su gesta ontológica comenzó con el arte le llevó a una Ontología del Límite. Aquí de nuevo el arte está en la misma altura que la filosofía. Se dejará para otro momento esta vía vecinal cercana al pensamiento de Heidegger y de Deleuze que también tiene una profundísima incursión en Nietzsche. Trías recuerda que la filosofía tiene su origen en *Thaumas*, en la admiración y el asombro, parte pues de una emoción, pero no se focaliza en algún sorprendente fenómeno, sino que lo sorprendente de la admiración y del asombro está ante el hecho de ser o de existir, de ahí que el olvido mismo de ese dato empírico sea una amenaza puesto que nos indica a su contrario, la nada. Ese "olvido", en el que es constituida la pregunta-búsqueda, como si fuera las orillas donde el pensamiento fluye, tiene en ellas un sentido. El olvido-sentido es una indeterminación, un pre-decir, acoge algo previo que ha sido desplazado o desterrado, el sentido se dirige a ese ser del ente que se interroga por el ser fronterizo. La pregunta por el sentido del ser es una huella puesta de antemano por la pregunta-búsqueda que parte de la emoción de la admiración y el asombro: *Se está en el ser*. Y, desde ella fluye una suerte de experiencia que muestra el propio existir, es un dato-comienzo, un decir interpretable, hermenéuticamente posible, un sentido mucho más radical. Y es el *ser* del *límite* mismo de todo *factum* y de toda hermenéutica filosófica, o si se quiere aventurarse a ir más allá, de los barnices gnoseológicos de la metafísica, el *ser* es el *límite* o determinación de todo lo posible, de toda *ontología*. El límite como barra o gozne (/), lo que *une-y-escinde* y hace habitable la frontera, por el cual se accede a todos los cercos que se adhieren a tal espacio limítrofe (cerco del *aparecer*, *fronterizo* y *hermético*). Pensar el gozne es pensar también que lo que une y se escinde es una nueva afirmación de lo que difiere extra-fronteras, es decir, del singular-sensible hasta el centro tonal del *ser* del límite. Hay un principio de variación que conexiona múltiples mediaciones. Sólo a partir de ese gozne, el arte se articula y permite la diferencia entre las artes, la lógica del límite conlleva una lógica de lo sensible como <<juego de formas simbólicas>>. En las que el arte se definiría como una eventual formalización del cerco del aparecer, como un auténtico límite del mundo.

La pregunta-búsqueda con la que parte el pensar, la filosofía, no prescinde de lo inmemorial, de un aparecer del ser que se da con el tiempo, el sentido-olvido clama un espacio-tiempo. Deviene pues, del ser mismo un movimiento, una inmanencia de "ahoras" que ya han sido cuestionadas por Heidegger y Deleuze. Pero estos "ahoras" son barridos, absorbidos por ese trance, por ese "*entre*" disyuntivo y conjuntivo del preguntar. La pregunta-búsqueda, señala una manera de acariciar la *Ontología*, entendida como pensamiento, concretamente la actividad propia del pensamiento filosófico, donde el discurso, la razón, la palabra y el "orden" tienen una única gravedad. Todo está imantado por y para el ser de la diferencia o ser del límite. La Ontología

concepto de apariencia (Erscheinung): pues, por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte - la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí -; pero aparece como voluntad. Para expresar en imágenes la apariencia de la música el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante." NT. op. cit. pág. 71

remite a otros conceptos, a otros decires en los que una vez aclarada la diferencia ontológica esencial entre ser y ente, permiten una dinamización del pensar. De repente el sentido anuncia un antes, un desde dónde, un después y sobre todo un hacia dónde. El lugar mismo de lo ontológico esta en el *instante*.

Toda radicalidad ontológica se encuentra, forcejea, se alimenta de un entramado tensional, de un “entre” de Existencia/Mundo. Toda pregunta ya tiende, se determina, pone de manifiesto un comienzo, sin imagen, sin determinaciones metafísicas. La pregunta ontológica radical es precisamente, la que interroga por el ser, lo interpela, se dirige a él. ¿Pero es posible preguntarse sólo por el ser o no será necesario acceder a las implicaciones tensionales entre el ser, la nada, el pensar o la inteligencia, o precisamente con aquello qué se deja inexpresado? Concretamente este mostrarse de la pregunta por el ser de los entes, es un preguntar-apertura, un abrir-se, un comienzo. La filosofía versus Ontología, dispone de recursos para abordar desde el pensamiento, cuestiones de tensión. Queda de nuevo abierta una experiencia conceptual con el “dato” con un *caso de pensamiento*, con un *algo = a X aparece*. ¿Acaso no hay otras preguntas ontológico-filosóficas? Precisamente, la pregunta ontológica es radical, por no seguir la indicación y la rectitud de un método predeterminado como es usual en la metafísica tradicional, sino que dispone de la metafísica como lugar de diálogo, cómo un dispositivo, o simplemente como un campo de experimentación conceptual para capturar lo que nos interesa, lo que el autor no dice de modo explícito pero, que lo no expresado queda también implícito.

La Ontología de la Diferencia es una propuesta en la que el *Ser*, su univocidad, la inmanencia y la diferencia violentan y revolucionan todo el sustrato y la maquinaria de la *Representación* y al mundo de la subjetividad. Una vez que se deja al desnudo las fuerzas que interactúan en la diferencia y en la repetición liberadas de las categorías lógicas ligadas a la Identidad, la Oposición, Semejanza y Analogía, entonces, ya se estaría en la expresión excesiva de la diferencia como potencialidad del devenir. El arte es la expresión de la diferencia y la repetición. Arte/obra de arte como universo posible que existe en la medida que se experimentan como perceptos o como afectos en un plano de consistencia. El arte, desde su devenir intenso, se contrae y se distiende en el juego mismo del *tiempo fuera de sus goznes*. Proust, Bacon etc., en general, todos aquellos artistas que una vez y otra aparecen en la obra de Deleuze, son el ejemplo de la producción del deseo, de la experiencia inconsciente de los afectos, y a su vez, efectos de los universos posibles. Para ver sus efectos fue también imprescindible una inversión lingüística del significante y del sentido, por eso fue necesaria la exégesis ontológica-lingüística en *Lógica del Sentido*, para dar paso a las transformaciones ontológicas del devenir, a las multiplicidades, al lugar de las singularidades y el de sus flujos, sensaciones, rostros, en la que las intensidades destruyen una verdad de la identidad y la relación significante-significado soñada como única por la tradición.

La importancia de los simulacros, la asimetría frente al isomorfismo de la adecuación, contrasta con la verdad que se hace visible en el instante en el que retorna la diferencia. El Pliegue es el cuerpo del Acontecimiento donde los afectos y efectos se hacen reales. El artista es parte de ese flujo que captura sensaciones: cuerpo sin órganos, subjetividad sin sujeto donde la conciencia ya no le pertenece al sujeto, sino siempre a lo Otro. El arte, la filosofía y la ciencia son constelaciones liberadas junto a la

vida porque lo impersonal, las singularidades, habitan la superficie de los devenires. No hay más mundos de la Identidad y del yo. El artista es el velocímetro del deseo y sus intensidades, que van transformándose en cada repetición, se disponen a los movimientos nómadas. El arte contribuye, en su peculiar devenir y diferir con respecto a la filosofía, al desbordamiento de un tiempo sucesivo y cronológico que fue heredado por la representación y el sujeto. El arte-artista y la obra pertenecen al tiempo del Aion.

Dos son los símbolos que hacen colisionar los modos de la síntesis temporal (habito-memoria), y se hacen visibles en el Arte como tiempo del Aion y de Cronos. Estas dos síntesis conllevan dos concepciones de la duración y tienen en común el devenir que siempre huye del presente, rompiendo la circularidad con la repetición de cada diferencia, distendiendo el círculo en una línea sin límite para que se plieguen la multiplicidad intensiva y virtual del *tiempo fuera de sus goznes*, e iniciar la verdadera tragedia donde habita el instante. Afirmar el presente en el azar, en la tirada de dados, en el juego que sigue sus propias condiciones, en el aire, y sin embargo, el azar permite la línea de fuga. El Acontecimiento se dirime entre las fugas de las síntesis temporales. Por eso, el Acontecimiento tiene lugar en un tiempo sin que medie los dos tipos de duración, la de las dos primeras síntesis (habito-memoria), porque siempre advienen, transcurren en el instante. Aion y Cronos entre un pasado puro (virtual-actual) y un futuro aún porvenir. Por eso la velocidad son relativas a todos los presentes variables, son puras diferencias espacio/temporales. No caben dualismos de ningún tipo, todo está dentro del Afuera, en la superficie. Si hubiera alguna verdad-sentido en la ontología de la diferencia habría que hacerla visible desde el tiempo y sus relaciones, desde el devenir del ser. Afirmar esa línea recta en el que van emergiendo los instantes que huyen del presente, instantes que siempre parecen dirigirse al pasado, siempre presente, y al futuro siempre por llegar *sido*. Planos en los que directamente aniquilan las *cantinelas* del Poder que son los dominios de lo mismo y de lo idéntico: representar, reproducir, mimetizarse con los códigos dominantes, sin que jamás se piense lo Otro. Por eso pensar ha de ser crear, liberar y en este sentido la creación artística es el gran movimiento de la experimentación de la diferencia.

La estética se ha convertido en la expresión ontológica de la diferencia, donde el ritornelo de la repetición retorna a la virtualidad creativa con la que se expresa el ser, el pensar ilimitado de las fuerzas siempre en fuga que sana y se dirige a la Vida. El ritornelo es otro modo del Eterno retorno, recoge selectivamente la crítica y genera desterritorializaciones y territorializaciones para liberarse de la trascendencia. La Crítica y la Clínica recuperan el destino como Tierra-Naturaleza-Libertad donde la vida se afirma. Lo que el arte conserva del Acontecimiento son las sensaciones en perceptos y afectos. El Arte-literatura y la Filosofía trabajan en torno al signo que violentan su búsqueda en el Afuera como lenguaje. Ambos expresan, sin embargo, la potencialidad del acontecimiento, siempre expresable, eso que se llama un asunto de Estilo. Crear es hacer emerger como superficie toda singularidad, ritornelos sonoros y visuales o táctiles. El devenir insiste en cada una de sus expresiones y todas ellas devienen en un devenir-revolucionario y excesivo: Arte como Ontología de la Diferencia. Pensar es un acontecimiento de lo posible y en toda posibilidad está el ser de la diferencia.

II. PROLEGÓMENOS

§3 La constitución de la Estética: el círculo racional del arte

*Esse est percipi*⁸³, esta expresión de G. **Berkeley** que se vierte sobre el *ser* junto con el *cogito ergo sum*⁸⁴ de **Descartes**, desencadena una nueva forma de habitar la problemática filosófica que la sitúan en el orden de la subjetividad. El principio sobre lo percibido y sobre el *cogito*, que subyace implícito, afirma que para ser es necesario pensar⁸⁵. Esta trama ontológica que relaciona el *ser* con el *pensar* no opera independientemente del sujeto como en las grandes ontologías de Platón y Aristóteles ni en las incursiones filosóficas de los teólogos cristianos, en el que el *ser* (Τὸ ὄν) es *ser* de lo *ente* (Τὸ ὄν ἢ ὅν), sino que en la modernidad el sujeto participa en la construcción de la realidad, lo que subyace es la validez de la cognición de un espíritu sujetado a su conciencia. Todo el horizonte del que emana la subjetividad y sus derivaciones posteriores inciden en que todo aquello que conocemos es pensado en la relación y origen del binomio *sujeto-objeto*. Todas las operaciones relativas a este binomio se ubican en la conciencia del sujeto, y el *ser* de las cosas se corresponde a la representación adecuada que se efectúa en dicha conciencia. Las claves esenciales de la subjetividad fundamentan un nuevo modelo de representación alejada de aquella que se desarrolla en la filosofía antigua. Cual debe ser la verdadera ubicación en la realidad de los objetos representados en nuestra propia conciencia será motivo de profundas

⁸³ Ser es ser percibido: "Hay verdades tan obvias y tan al alcance de la mente humana que para verlas el hombre sólo necesita abrir los ojos. Tal me parece que es ésta que voy a anunciar y considero de importancia suma, a saber: que todo el conjunto de los cielos y la innumerable muchedumbre de seres que pueblan la tierra, en una palabra, todos los cuerpos que componen la maravillosa estructura del universo, sólo tienen sustancia en una mente; su ser consiste en que sean percibidos o conocidos." Berkeley, G., *Principios del conocimiento humano*, VI, trd. P. Masas ed. Aguilar Argentina, cedido a Orbis, Barcelona, 1982, pág. 43; "Some truths there are so near and obvious to the mind that a man need only open his eyes to see them. Such I take this important one to be, viz. that all the choir of heaven and furniture of the earth in a word all those bodies which compose the mighty frame of the world, have not any subsistence without a mind – that their being is to be perceived or known." Berkeley, G., *The principles of Human Knowledge*, ed. W. Collins Sons & Co. Ltd, glasgow, pág. 67.

⁸⁴ Una de las contribuciones más sugerentes de Descartes, sin lugar a dudas, sigue siendo como nos introduce a una nueva *experiencia de la razón*: la búsqueda del método. Nos llevará a dar con el primer principio de la filosofía: "(...) en general, para que una proposición sea verdadera y cierta; en vista de que acababa de encontrar una que sabía que lo era, pensé que debía saber también en qué consistía esta certidumbre. Y habiendo observado que en la proposición pienso, luego existo, (*o pienso luego soy*) lo único que me asegura de que digo la verdad es que veo muy claramente que para pensar es necesario ser, juzgué que podía tomar como regla general que las cosas que concebíamos muy clara y distintamente son todas verdaderas, y que solamente hay alguna dificultad en advertir bien cuáles son las que en realidad concebimos distintamente." Descartes, R.; *Discurso del método*, 4ª parte: Pruebas de la existencia de Dios y del alma humana o fundamentos de la metafísica, trad. J.Gil Fernández, Aguilar Argentina, cedida a Orbis, Barcelona, 1980, pág. 73.

⁸⁵ "El conocimiento de nuestra propia existencia lo percibimos tan clara y ciertamente que no necesita ni es susceptible de ninguna prueba: nada es más evidente para nosotros que nuestra propia existencia. Pienso, razono, siento placer y dolor. (...) Si dudo de todas las otras cosas, esta misma duda me hace percibir mi propia existencia. (...) La experiencia nos convence, pues, de que tenemos un conocimiento intuitivo de nuestra propia existencia y una infalible percepción interna de lo que somos." Locke, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. L. Rodríguez Aranda, Aguilar Argentina, cedida a Orbis, Barcelona 1985, pág. 151.

disquisiciones filosóficas del siglo XVII.

Esta postura novedosa provocará un giro gnoseológico, tan definitorio de la modernidad, que determinará una consecuencia ontológica de primer orden: el que no haya acceso directo al conocimiento de los objetos representados. Como se llegue a ubicar estas representaciones en un adecuado método, y como fundamentar el conocimiento obtenido en las operaciones de nuestra mente será abordado de modo diferente por las corrientes racionalista y empirista. En ambas corrientes, el dato subjetivo, que algo sea algo, está sometido a las fuentes de las facultades que acompañan al proceder de la mente. La mente sería lo que está de antemano (*subiectum*) frente a lo dado y representado (*objectum*); de tal manera que las facultades entran en juego en la medida que puedan constatar la *quaestio facti* de toda percepción. El entendimiento, la sensibilidad y la razón, son los que ayudarán a construir la validez y la legitimidad tanto del conocimiento como la del juicio posible del *dato* que opera en la representación, *quaestio iuris*. Estas facultades o potencialidades⁸⁶ inciden en la constitución finita de nuestra cognición y del valor cognitivo de nuestros sentimientos. Por el momento sigamos los pasos de la afirmación berkeliana, si el *ser* es *ser percibido*, ¿qué es aquello que está determinado en lo percibido?, ¿qué se expresa del *ser* en tanto que percibido? Atendiendo a la primera pregunta, lo que determina lo percibido es la finitud de la mente⁸⁷ humana. Parte de la actividad filosófica de la modernidad ha tenido como preocupación encontrar un método que garantice con claridad y evidencia una certeza imperturbable para que aquello determinado sea fundamento de todo lo percibido, y pueda establecerse un enlace preciso de la relación constitutiva de lo finito y su alcance con aquello otro que despunta por su infinitud e incommensurabilidad. El racionalismo mide esta finitud, asegurándose toda la capacidad deductiva de la razón y fundando el verdadero conocimiento en las matemáticas. El acceso a la realidad es una representación simple, reducida a número, a regla, a ley, sin considerar todo lo que proceda de los sentidos; sin embargo, el empirismo, evaluará los datos que nos llegan de los sentidos y usará la razón para legitimar los hechos que proceden de la experiencia.

Se formula de nuevo la segunda cuestión, ¿qué se expresa del *ser* en tanto que percibido? Si la búsqueda del método pretende garantizar la exigencia cognitiva de la realidad de lo representado, su certeza, aquello en lo que está sostenida la certidumbre es el *ser* de lo percibido en su expresión, lo que es necesario es la imposibilidad de la duda. El *ser* ya no será sobre lo ente, sino que el *ser* es el *ser* de la conciencia, y ésta será el origen de la representación. Mientras que la percepción es la primera de las facultades que intervienen en la mente y lo que se percibe es un ejercicio de

⁸⁶ "La potencia que la mente tiene para ordenar la consideración de una idea o para abstenerse de ella, o para preferir el movimiento de cualquier parte del cuerpo a su descanso o viceversa, es lo que llamamos voluntad. El ejercicio real de esta potencia es lo que se llama volición o deseo... La potencia de percibir es lo que conocemos con el nombre de entendimiento..." Ibid., pág. 91.

⁸⁷ "Toda extensión particular y finita que pueda ser objeto de nuestro pensamiento es una idea que existe sólo en nuestra mente, y por consiguiente, cada una de sus partes (de dicha extensión) puede ser percibida." Berkeley, G., op. cit. pág. 94). "Every particular finite extension which may possibly be the object of our thought is an *idea* existing only in the mind, and consequently each part thereof must be perceived." Op. cit., pág. 128.

mediaciones de la mente con lo representado en la conciencia, el hecho es que sigue siendo el entendimiento quien discierne sobre las ideas que emanan de la percepción. El origen de nuestro conocimiento queda emplazado al origen de los fundamentos de la realidad. Tres son las *ideas-realidades* que se adecuan en todo fundamento de la modernidad, Dios, el Mundo y el Alma.

Se insiste en que lo novedoso de la metafísica moderna es que se orienta a considerar que el *ser de los entes* está en la conciencia, es decir, ha sido prioritario un profundo análisis epistemológico para determinar las últimas consecuencias de dicha exigencia, ésta será la primera elaboración problemática entre racionalistas y empiristas, tal como fue emprendida por Descartes y Locke en un principio, esta misma finitud inicial nos permitirá, ya en plena Ilustración, enmendar los errores y excesos de la razón, refutar las consecuencias de que los hechos empíricos sean reducidos a meras elaboraciones psicológicas de un sujeto. No obstante, anteriormente desde el universo cognitivo de Berkeley, por ejemplo, se intenta refutar la experiencia racional de Descartes, sobre todo la existencia de la *res extensa* y, por lo tanto, la existencia de la materia y del mundo fuera de la mente. Sólo se puede concebir con propiedad una sustancia espiritual como la única que es capaz de percibir. Del espíritu no hay idea posible, es indivisible, simple y activo, si percibe las ideas se llama entendimiento y si las produce se llama voluntad⁸⁸. Percibir y tener ideas vividas, sentidas, enérgicas, dan orden a la naturaleza, se cohesionan, en un conocimiento que viene de la experiencia. Pero esta refutación no sólo va dirigida al fundador del racionalismo, sino que se extiende al propio Locke, a la posibilidad de la existencia de las ideas abstractas. Nada fuera de las fuentes de la mente, nada fuera de la representación. Más allá de lo percibido nos topamos con Dios, garante de la posibilidad de la certeza de la representación misma.

Se trata de responder con urgencia al origen finito de lo determinado en la conciencia, a qué remite su experiencia. El principio berkeleyano versa sobre que el *ser* de lo percibido no existe fuera de la mente. Si nuestro conocimiento versa sobre las ideas y no sobre los hechos mismos, el foco del empirismo idealista de Berkeley centra su exploración sobre la no existencia de ideas abstractas, como ya se ha afirmado. Estas ideas son meras sensaciones que proceden de los sentidos, de tal manera que lo percibido por la mente es objeto en tanto el sujeto percibe una concatenación de relaciones constante de sensaciones. Ciertamente percibimos ideas, y éstas son de un sujeto individual y concreto. Las ideas coinciden con las impresiones de los sentidos, las ideas se hacen y se deshacen, esto es lo indubitable. Queda clausurada la preexistencia de la Idea, es más, se clausura la existencia de los Universales porque, desde Ockham, Berkeley, como buen empirista, sigue el precepto: sólo lo concreto existe y es lo concreto lo que posibilita que sea conocido, ya no son necesarios los Universales ya que Dios crea directamente a los individuos sin necesidad de *Ideas ejemplares* a las que deba someterse. Aunque Ockham acepta que hay conceptos Universales, estos tienen sentido como realidad mental, como actividad del intelecto

⁸⁸ No hay idea de espíritu: "El espíritu es un ser simple, indiviso y activo: en cuanto percibe las ideas se llama *entendimiento*; y en cuanto las produce y opera sobre ellas, se llama voluntad." Berkeley, G., op. cit. pág. 52; "A Spirit is one simple, undivided, active being—as it perceives ideas it is called the *Understanding*, and as it produces or otherwise operates about them it is called the *Will*." Op. cit. pág. 77.

(*actus intelligendi*); lo que niega del todo es la existencia de los Universales más allá de la mente y nuestro único acceso se realiza a través de la intuición del sujeto que los concibe. Los Universales no son más que semejanzas, signos de los individuos singulares, éste es el gran episodio de la navaja de Ockham.

La intensidad con la que los fenómenos se muestran requieren de un sujeto que los percibe, el modo individual de cada sujeto percibiente parece sostenerse en la convergencia entre existencia y perceptividad. Esta convergencia es precisamente una conexión necesaria, es lo que se adecua en las facultades que posibilitan el acto de pensar en el sujeto. En la experiencia de la razón que habilita Descartes y en la que pudiéramos ver con más claridad este nexo entre la convergencia de la existencia y su perceptividad, estaría todo lo relativo al *cogito* y la duda como método. En el proceder de la mente subyace su propia construcción, ya que en lo percibido queda implícito la experiencia del *cogito*; empiezo por ser consciente de mis propios procesos mentales, yo soy mediación de mí mismo y de mi concebirme existiendo, es decir, concebir es existir, éste es el *a priori* y la posibilidad de que la razón se autodescubra en las verdades del *cogito*. La certeza es un juego de las verdades necesarias de la razón en una conciencia concebida. La certeza precede a la evidencia, ésta ya opera concebida en aquello que partiendo de lo claro y lo distinto puede, deduciendo, llegar indubitadamente a una certeza incuestionable, puede así construir el *ordo cognoscendi*, porque lo que es *dado* es el *yo* como sujeto y en este incluir lo objetivo posee su propia regla. El objeto queda sustraído a las referencias encadenadas a su representación, quedando lo objetivo de lo representado desplazado a las secuencias de las verdades necesarias; son las *ideas innatas* en las que se desenvuelve el sujeto como mediador de los procesos de la mente. Una pretensión esencial del cartesianismo fue postular una *sapientia universalis*, bajo este criterio racionalista, el conocimiento y la reflexión filosófica estructurarán los distintos saberes según procedan de las deducciones de la razón o de la experiencia de nuestros sentidos. Ciertamente, con Descartes se abre el gran giro ontológico de la modernidad, giro que irrumpe simbioticamente con el proceso epistemológico que requiere a su vez la integración de todo el orbe de la subjetividad.

Leibniz consideró imprescindible delimitar lo claro de lo distinto, pues, la claridad es aquello que nos permite reconocer una cosa en el *cogito* cuando hay una percepción, mientras que lo distinto consistiría en ubicar este nuevo conocimiento en la certeza, en la necesidad de hallar la universalidad de lo que aparece como adecuado⁸⁹. Esta operación, que está sujeta a la distinción entre *verdades de razón* y *verdades de hecho* o contingentes, permite situar el conocimiento, según proceda, de lo sensible así como de lo inteligible, por ejemplo, los dos primeros principios de la razón en los que se afirma que lo que es idéntico es verdadero y lo que implica contradicción es falso. También, delimitan las posibilidades de la experiencia a las capacidades del *cogito*: una

⁸⁹ "De las ideas claras y oscuras, distintas y confusas: "Así, aunque, según nosotros, las ideas distintas nos sirven para diferenciar un objeto de otro, sin embargo, como las ideas claras, pero confusas en sí mismas, sirven para esto mismo, llamamos distintas no a todas aquellas que distinguen los objetos, sino a las que son bien distinguidas; es decir, que son distintas en sí mismas y distinguen en los objetos las notas que sirven para conocerlos, lo que constituye su análisis o definición; en otro caso, las llamamos confusas." Leibniz, G.W., *Nuevo Tratado sobre el Entendimiento Humano*, trad. E. Ovejero y Maury, Grupo Santillana cedida a RBA, Barcelona, 2002 pág. 46.

diversidad es percibida por mí, de la que no cabe demostración posible porque es evidente, debe ser admitida por el *cogito* como inicio para toda posibilidad de conocimiento pues, de estos principios pueden ser derivados otros y ser verdaderos⁹⁰. Para Leibniz, y en general para un racionalismo deudor de estas fuentes, la posibilidad del juicio se sostiene bajo el principio y evidencia de la imposibilidad de dudar, en que el método, a seguir, depure el principio de lo indubitable (*Indubitatis rationibus*). Nos permite intuir el avance de Leibniz con respecto al racionalismo de Descartes, ya que lo indubitable permite establecer juicios cuyo predicado está incluido en el sujeto⁹¹, lo que Kant llamará en la *Crítica* "juicios analíticos". Sólo hay una única verdad en los principios lógicos, en las proposiciones primeras y últimas determinadas bajo una trama ontológica que permite garantizar y profundizar en la pluralidad de individuos que constituyen la realidad.

En este tipo de juicios no es necesaria la incursión de la experiencia. Los juicios y los conceptos son parte de la realidad indubitable y alejada del conocimiento sensible, lo que Leibniz concibe como *verdades de razón*⁹². Tanto los juicios como los conceptos se dan como necesarios en la conciencia. Las *verdades de razón* se componen, expresivamente, de los juicios y estos llevan implícitos, necesariamente, el principio de identidad, y cierran el círculo de lo indubitable, y de la determinación del *cogito* si las *verdades de razón* cumplen, a su vez, con el principio de no contradicción⁹³. Las *verdades de hecho* es decir, contingentes, en virtud del *principio de razón suficiente*, tienen garantizadas su viabilidad, su claridad y evidencia para producir un conocimiento que aunque proceda de lo sensible puede ser válido y eficaz para operar en el mundo. La determinación última del concepto tiene que cumplir estos principios para determinar la verdad del conocimiento con la realidad. Este es el núcleo indubitable de toda representación necesaria de la conciencia. Y sin embargo, en contraste con las *verdades de razón* se encontrarían las *verdades de hecho*, que se llaman así porque éstas proceden de la experiencia tal y como advertimos antes. Su acceso es a través de la percepción, si ésta se convierte o es explicable de modo racional, es decir, que su representación confusa y opaca se convierte en clara y evidente, entonces las *verdades*

⁹⁰ Esta última reflexión es tomada de Leibniz en un breve texto posterior a 1683, Leibniz, G.W., Sobre los principios., *Escritos filosóficos*, trad. T.E. Zwanck, ed. Charcas, Buenos Aires, 1982, pág. 253.

⁹¹ "Verdadera es una afirmación cuyo predicado está incluido en el sujeto, y así en toda proposición verdadera afirmativa, necesaria o contingente, universal o singular, la noción del predicado de algún modo está contenida en la noción del sujeto; de manera que quien comprendiese perfectamente ambas nociones del modo como las comprende Dios vería con ello claramente que el predicado está incluido en el sujeto." Leibniz, G. W., "Verdades necesarias y contingentes (1686)", *Escritos filosóficos*, trad. R.Torretti, ed. Charcas, Buenos Aires, 1982, pág. 328.

⁹² "Hay dos clases de *verdades*: las de *Razonamiento* y las de *Hecho*. Las verdades de *razonamiento* son necesarias, y su opuesto es imposible, y las de *Hecho* son contingentes y su opuesto es posible. Cuando una verdad es necesaria, se puede hallar su razón por medio de análisis, resolviéndola en ideas y verdades más simples, hasta que se llega a las primitivas." Leibniz, G.W., *Monadología*, trad. M. Fuentes Benot, ed. Aguilar Argentina, cedida a Orbis, Barcelona, 1983, párrafo 33, pág. 31.

⁹³ "Nuestros razonamientos están fundados sobre *dos grandes principios*, el de *contradicción*, en virtud del cual juzgamos falso lo que implica contradicción, y *verdadero* lo que es opuesto o contradictorio a lo falso." Ibid., párrafo 31, pág. 31.

de hecho pueden actuar o convertirse en *verdades de razón* por el *principio de razón suficiente*⁹⁴.

Es importante añadir con respecto a la aportación de Leibniz al pensamiento racionalista posterior una distinción imprescindible que enlaza magistralmente con las posibilidades del *cogito* como receptor de la percepción. Como señala Leibniz hay muchas percepciones de las que no tenemos conciencia, que requieren de nuestra atención, a este modo de tener conciencia y atención de la diversidad de las percepciones las denomina nuestro filósofo racionalista, *Apercepción*. Es una capacidad esencial del sujeto. Apercibir el proceso depurador del *cogito* y elaborar los principios, amparados por la razón, es un acto voluntario de la conciencia del sujeto. Esta *apercepción* voluntaria del sujeto no es más que el punto de vista del sujeto como objeto de su propia conciencia.

En esta *apercepción* se fundamenta el llamado perspectivismo de Leibniz, cada *mónada* tiene una expresión de todo el universo; del mismo modo, el punto de vista del sujeto tiene como finalidad encontrar lo que se manifiesta, en clave universal, en el acto de concebir. Cada *mónada* es una expresión diferente del universo, esa expresión está sujeta a los principios de la razón y de la contingencia. Estos principios, estas operaciones lógicas son los nexos necesarios entre la verdad y la realidad, entre lo imposible y lo posible. El ser se dice *mónada*. Es la base de la lógica deductiva que tanto desarrolló Leibniz. En el lenguaje lógico se encierra el poder metafísico de los principios. Hay una adecuación necesaria del método, en el proceso de deducción, que describe y detalla las leyes del universo, las leyes en las que forcejean todos y cada uno de los individuos que componen la realidad.

Leibniz, como hemos expuesto, cree posible convertir las *verdades de hecho* en un conocimiento válido y eficaz de lo sensible, en el que partiendo de una percepción clara y a su vez confusa por su origen, según el criterio de lo que es indubitable proporcionado por el *principio de razón suficiente*, podamos ir distinguiendo las evidencias de las percepciones por medio de la razón. Estas ideas claras pero confusas en sí mismas, que tienen como fuente inicial la percepción⁹⁵ serán, entre otros aspectos, la guía para el desarrollo de las clasificaciones del saber de los sistemas racionalistas alemanes.

Este entramado problemático afectará a la fundación de la estética en su pretensión de ser una actividad filosófica con ámbito propio. Pero, desde los preceptos del pensamiento racionalista que considera lo que procede de lo sensitivo como un

⁹⁴ "Y el de *razón suficiente*, en virtud del cual consideramos que no podría hallarse ningún hecho verdadero o existente, ni ninguna Enunciación verdadera, sin que haya una razón suficiente para que sea así y no de otro modo. Aunque estas razones en la mayor parte de los casos no pueden ser conocidas por nosotros." Ibid. párrafo 32, pág. 31.

⁹⁵ "La percepción es la primera facultad del alma que se ocupa en nuestras ideas; por consiguiente es también la idea primera y más sencilla que recibimos por reflexión. El pensamiento significa con frecuencia la operación del espíritu sobre sus propias ideas en cuanto actúa considera una cosa con cierto grado de atención voluntaria: pero en lo que llamamos percepción el espíritu es habitualmente completamente pasivo, en cuanto no puede evitar percibir aquello que realmente percibe." Leibniz, G.W., *Nuevo Tratado sobre el Entendimiento Humano*, trad. E. Ovejero y Maury, Grupo Santillana cedida a RBA, Barcelona, 2002 pág.115

conocimiento confuso que necesita de claridad y discernimiento, todo lo relativo al arte tendrá una posición de subordinación con respecto a las otras ciencias.

Tanto para Leibniz como para Baumgarten, puede haber un conocimiento de lo confuso y de lo oscuro, hay que determinar las reglas específicas de este conocimiento que procede de las percepciones, y aunque no lleguen a ser indudable como los conceptos lógicos, puede ser legitimado como una de las *vires* (potencialidades) del espíritu. Y es que en toda actividad artística subyace una representación estética, un puente entre lo concreto y lo abstracto, un puente que enlaza la inmensa pluralidad del mundo que habitamos. Así la deficiencia del sistema clasificatorio de las distintas ciencias de Wolff con respecto a la belleza, y a la actividad artística, es desarrollada por su discípulo y seguidor Baumgarten, que formula y despliega el nombre de este nuevo conocimiento sobre lo sensible, considerándolo como *vires inferiores*, es decir, como *potencias inferiores* del sujeto: "*Aesthetica*" (*theoría liberalium artium, gnofeologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*) *efficiencia cogitionis sensitinae*".⁹⁶ La *Aesthetica* es un lugar de mediación por ser una intuición que enlaza lo individual de la percepción con lo universal de la idea, entre lo concreto y lo abstracto, cuyo grado máximo es alcanzar y concebir la belleza. La Belleza es una *perfectio phaenomens*, una vía de conocimiento (*vita coginitionis*), de destellos de la abundancia (*ubertas*), de lo medible (*magnitudo*), de la verdad (*veritas*), de la claridad (*claritas*)⁹⁷, etc. En la concepción estética que inaugura Baumgarten se mantiene algunas reminiscencias de la tradición platónica con respecto a la belleza, y su función al lado de las virtudes más excelentes, pero, esta vía de la belleza, va ligada a la adecuación de los criterios del racionalismo moderno con las propias exigencias de las verdades de la razón, de la elaboración del razonamiento lógico, y del eje esencial de todos sus principios. Toda representación sensible, en su modo de expresión, puede ser clara o confusa. No se trata de que el objeto bello sea una imitación (*mímesis*) de una idea o que siga una regla que mira a un arquetipo universal, sino hacer de la estética una ciencia teórica. Habrá una convergencia entre la imitación de la naturaleza y la propia creación de una obra artística ya que son atributos de un sujeto. Se podrá afirmar que la estética tiene una función cognitiva muy específica en el pensamiento racionalista de Baumgarten, y que encuentra un precedente, en intención, con Leibniz, determinar los nexos de las representaciones sensibles con aquellas representaciones que expresan las leyes de la razón, representaciones lógicas, juicios que cumplen con los principios básicos, el principio de identidad y el de no contradicción, en consecuencia, estas representaciones sensibles puede encontrar un método que las hagan, al menos, claras, y que de la creación artística se sepa distinguir lo claro de lo confuso.

⁹⁶ "La Estética (la teoría de las artes liberales y el conocimiento inferior, el arte de pensar hermosamente, el análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo." (Baumgarten, A.G., *Estética*, Prolegómenos, Sección 1ª pág. II. Prolegomena, § 1, Baumgarten, A. G.; *Aesthetica theoretica*, Philosophische Bibliothek Band. Die Deutsche Nationabibliothek. Felix Meiner Verlag, Lateinisch-Deutsch. Hamburg, 2007

⁹⁷ "Ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo, et vita cognitionis, quatenus consentiunt in una perceptione, et inter se, e. g. ubertas et magnitudo ad claritatem, veritas et claritas ad certitudinem, mnes reliquae ad vitam, quatenus varia cognitionis perfectionem phaenomena sensitivae pulcritudinem universalem, praesertim rerum et cogitationum, in quibus iuvat..." Baumgarten, A.G.; *Aesthetica Theoretica*. Pars I, Caput I, Sectio I, Pulcritudo Cognitionis § 22, pág. 24

Será en la creación poética donde Baumgarten tratará de descubrir los nexos entre filosofía y poesía⁹⁸, ya que ambas usan las palabras, y sobre ellas se abre un discurso. Las palabras mismas designan representaciones, acogen representaciones, son imágenes sensibles imantadas de potencialidades cognitivas. En las *Reflexiones* se comienza por determinar el lugar del discurso, y como éste se compone de una serie de palabras que designan representaciones cuyos nexos organizan la significación según la sucesión deductiva. En principio, se podría sintetizar, comienza con una premisa esclarecedora, las representaciones sensibles son recibidas por la facultad cognitiva inferior. Estas representaciones sensibles son oscuras o claras, y un ejemplo claro son las representaciones poéticas. En el poema la palabra es portadora de imágenes que excitan los afectos, y éstos se mueven bajo las impresiones más fuertes, estas impresiones gozan del dilema⁹⁹ cognitivo de las representaciones sensibles en general. Según sea el grado de claridad sobre lo confuso, en una representación poética, podrá constituirse una determinación de la cosa como verdadera¹⁰⁰. Concluido el máximo de deducciones que permiten determinar la función poética como lugar de hacer más claro lo confuso de las imágenes y representaciones sensibles, Baumgarten concluye que la filosofía poética –no es más que la anunciada ciencia estética- dirige el discurso sensible a la perfección, es decir, que la facultad superior, la de los preceptos lógicos de la razón, dirige a las facultades inferiores¹⁰¹. A la ciencia que estudia las percepciones o representaciones sensibles como objeto de conocimiento para un sujeto que siente placer y goza, lo llamará Baumgarten *Estética*¹⁰².

El Arte es una actividad del pensamiento no estrictamente racional, sino que es una

⁹⁸ "(...) trataré de descubrir que la filosofía y el arte de componer un poema, tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por el contrario en la más estrecha unión." Baumgarten, A.G., "Meditaciones philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (1735)", *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. J. Antonio Miguez, Aguilar Argentina, Buenos Aires, 1975, pág. 31

⁹⁹ "XIV. Las representaciones distintas, completas, adecuadas, profundas en todos sus grados, no son sensibles y, por tanto, tampoco son poéticas." "XV. Siendo las representaciones claras representaciones poéticas, serán distintas o confusas, y, de no ser distintas, serán pues, confusas." Ibid. pp. 38-39

¹⁰⁰ "XVIII. Cuanto más determinadas son las cosas, tanto más abarcan sus representaciones, pero cuantas más se acumulan en una representación confusa, de tanta más extensiva claridad se hace ésta, y más poética. Por consiguiente, es poético que las cosas deban ser representadas en el poema, tanto como sea posible." Ibid. pág. 40

¹⁰¹ "(...) ¿es que la lógica deberá reducirse a los estrechos límites que su misma definición implica, considerándola bien como una ciencia que trata de conocer algo filosóficamente, bien como una facultad cognoscitiva superior encargada de dirigirnos al conocimiento de la verdad? (...) Pero puesto que la psicología da sólidos principios, no dudamos que pueda admitirse provechosamente una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas." Ibid. pág. 89

¹⁰² "CXVI. Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre cosas percibidas (*aisthetá*) y cosas conocidas (*noetá*), y bien claro aparece que con la denominación de cosas percibidas (*aisthetá*) no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles, sino que también honraban con ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por lo tanto, las cosas conocidas (*noetá*) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las cosas percibidas (*aisthetá*) lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, *aisthetá épistémes áísthetikes* o estética." Ibid. pág. 90

vía que puede ser universal, común, un orden de infinitas sensaciones, en el que se puede otorgar una ley interna que opera bajo un principio común, una intuición, el *analogon rationis* (análogo de la razón), no sigue el rigor de la lógica ni de sus conceptos, se aventura a un supuesto legítimo que puede ser asumido por la razón; son potencialidades que deben ser asumidas como un conocimiento. Éste es el enfoque racionalista del papel del arte dentro del conocimiento en general, de las verdades que son derivadas pero necesarias. El Arte está determinado por una finalidad subyacente en todo conocimiento sensible, y la estética tiene como finalidad la cognición de la belleza, el de los objetos bellos como una vía de perfección. Todo lo relativo a la estética como ciencia estará subordinada al propio proceso metafísico racionalista, a toda la trama lógica de los sentidos o de las potencialidades del espíritu, gira hacia un sujeto que percibe, es motivo para poder ser tratada en una psicología de la sensación, a la que tanto se dedicó el propio Baumgarten.

Antes de que se determinara la estética como ciencia autónoma por el testigo kantiano, dicha experiencia se cierne, como sabemos, sobre lo bello, será lo bello un efecto que recoge el sujeto ligado al sentimiento que le produce. El empirismo abordará lo bello en el ámbito de la sensibilidad, y más tarde se canalizara en la discusión y desarrollo del gusto. ¿Qué lugar ocupa la representación de lo bello de la que es participe un sujeto que quiere sentir placer con las creaciones artísticas? La estética nace dentro del problema epistemológico del siglo XVII y XVIII: el percibiente (sujeto) se desenvuelve en el ámbito de lo percibido y en su representación. Este mostrarse de la experiencia estética parece alejarse del carácter ontológico de la Belleza de la Antigüedad Clásica, de la Edad Media y el Renacimiento. Ya no se hablará de la belleza como una idea constitutiva de la realidad misma. La experiencia estética da un giro hacia los principios subjetivos, hay un alejamiento ontológico que desde Platón sobrevalaba inamovible: la incuestionable verdad de la Belleza como *Idea* (*ἰδέα*), constitutiva de una preexistencia esencial, preexistencia de la *Idea* que abarca siglos de reflexión, donde su complejidad ontológica estuvo ligada al bien, a la bondad, a la proporción. De alguna manera, en el racionalismo de Baumgarten, aún sigue la estela platónica, pero en las posturas empiristas el camino abierto por la subjetividad se dirigen a otros mundos de la modernidad. Si el hombre es el centro por donde debe girar el conocimiento del mundo y, parece inevitable entregarse a explorarlo para pensar sobre lo que existe, como dejó, en su *Oratio de hominis dignitate*¹⁰³, Pico della Mirandola. Entonces, aquello en lo que se ampara nuestro arbitrio tiene como recurso nuestra razón y se alargará a las posibilidades de nuestra experiencia.

¹⁰³ "La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mi prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna, te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te ha consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmasen en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo en las realidades superiores que son divinas." Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. A. Ruíz Díaz, Goncourt, Buenos aires, 1978, pág. 48.

§4 Hume: empirismo, belleza y gusto

Si es en el método donde se ubican los presupuestos e implicaciones gnoseológicas en la filosofía racionalista, también lo será y estará en los presupuestos empiristas. Pero será el método el punto de inflexión para el desarrollo de las ciencias y más concretamente en la llamada filosofía experimental que tanto desarrolló Newton. Recordando de nuevo a Berkeley se puede afirmar, desde la filosofía experimental, la exigencia de que todo lo que se puede percibir proceda de la experiencia, o que todo fenómeno sea percibido desde la misma observación de la experiencia, ya que la existencia de los entes u objetos sensibles consiste en ser percibidos y la existencia de los *sujetos-mentes* consiste en percibir. Percibir es tener una idea en la mente¹⁰⁴. Pero aquí, *idea* no remite a ninguna abstracción, como en Locke, sino que remite a la cosa sensible. Una particularidad no es un universal. La afirmación es contundente, no hay ideas generales abstractas, pero se puede alcanzar una idea general a través de su representación. Porque en lo representado de la idea, siguiendo el planteamiento de Berkeley, desde la cosa sensible representada, se establecen relaciones entre semejantes. Estas relaciones entre ideas están vinculadas al uso del lenguaje, de tal manera, que el conocimiento queda determinado por el lenguaje, del mismo modo lo que el concepto a la representación.

El empirismo berkeleyano insiste en considerar a las matemáticas como hipótesis y no como cualidades esenciales de los fenómenos o de los objetos sensibles. De hecho, la consideración de que el lenguaje, los conceptos, no deben desviarnos o confundirnos de lo que procede de la experiencia es un objetivo básico para asentar los principios de ese método que queda perfilado en los ejes del empirismo. O si habláramos desde lo representado, de lo que los sentidos o las ideas nos proporcionan, se tendría que considerar todo aquello que procede de la experiencia como conocimiento inmediato. Esta sería la clave que ronda al empirismo desde la influencia que la filosofía natural o experimental de Newton ejerció a lo largo de las siguientes centurias. El punto de partida de la elaboración metodológica newtoniana parte de la consideración del movimiento como un fenómeno de la naturaleza, es decir, que en la observación, los objetos son percibidos por un *sujeto* cuya función es determinar lo percibido. Con Newton converge la necesidad racional de la deducción de los postulados de las leyes y la necesidad de que todo fenómeno dado, al proceder de la experiencia, debe dar cuenta de ella sin sobrepasarla. Un ejemplo de esto serían los postulados de *simplificación* y *unificación*, tan necesarios en los principios matemáticos de la mecánica. Como se sabe, la ley universal de gravitación, su formulación, cumple con ambos postulados y si recordáramos que lo que se unifica conlleva la homogenización de todos los fenómenos del movimiento, es decir, los que se producen tanto en nuestro sistema planetario como con el movimiento de nuestro planeta, veríamos que los elementos principales que operan en su ley de gravitación son explicados bajo principios. Estos, los principios, están ligados a una suerte de ambivalencia entre la

¹⁰⁴ La filosofía de Berkeley está centrada en la incuestionable existencia de Dios, los espíritus infinitos y las ideas de esos espíritus. Sin embargo, insiste en la necesaria exactitud con la que se debe alcanzar los límites sin forzar lo que muestra la experiencia. Será Hume quien pretenda llevar ese límite de la mente humana, su finitud, a los principios en los que tanto la naturaleza humana como su conocimiento podemos alcanzar.

experiencia de los fenómenos y la formulación matemática. Las matemáticas no serían una realidad en sí misma, sino más bien un instrumento, un modo de determinar lo percibido, una aplicación del *sujeto-mente*. Lo que se percibe, el fenómeno, son las fuerzas de la naturaleza, lo que nosotros percibimos son las causas del cambio. No hay explícitamente un orden diferencial de las causas como en la vieja teoría aristotélica. Es la misma causa que percibimos tanto en el movimiento celeste como en el terrestre porque es parte del modo de percibir del sujeto, lo que unifica los fenómenos observados.

El método inductivo, y las dudas que plantea el uso de hipótesis sobre los fenómenos que se intentan explicar, en los que debería basarse todo conocimiento que pretenda asentarse como universal, exige una determinada formulación tanto en sus reglas como en sus principios. Porque su logro es fundamentar cada uno de los pasos y conclusiones a las que llegan las teorías en el que se aplica. Todo supuesto, toda hipótesis tiene que proceder, como una exigencia indudable, de una determinada observación de la experiencia.

Es esta exigencia sobre la observación de la experiencia, a la que el método tiene que dar respuesta, la que quizá refuerza el sentido de la famosa frase de Newton *Hypothesis non fingo*¹⁰⁵, cuya traducción puede oscilar entre “no imagino hipótesis”, “no finjo hipótesis” o la que aquí nos parece más certera “no construyo hipótesis”, o lo que es lo mismo, no puedo deducir las leyes generales de la naturaleza más allá del supuesto. La hipótesis se convierte, como toda la filosofía experimental, en el dispositivo que atraviesa todos los rincones del llamado empirismo.

Las relaciones entre ideas se establecen a partir del uso del lenguaje, y los fenómenos no tienen en esencia lo que el lenguaje tiene como referencia, ésta es la gran aportación de Berkeley, que tanto en el de *Motu* como en los *Principios*, argumenta la importancia del lenguaje en la filosofía Natural: “La conexión de ideas no implica relación de causa y efecto, sino sólo de señal o signo con las cosas significadas”. De alguna manera, Berkeley, intenta corregir o reorientar las consideraciones metodológicas o reglas de proceder en la filosofía y los excesos metafísicos de los conceptos que no añaden nada al fenómeno referido, y sin embargo, actúan como una realidad incuestionable. Pero lo que excede a la condición finita, al espíritu finito, y que garantiza el *rerum natura*, pertenece a Dios. Ahora bien, lo que Dios conoce es puro intelecto, de aquí su peculiar idealismo. En este punto Berkeley se contrapone a Newton, recordemos que para éste el espacio es como el *sensorium divino* y solo al espíritu finito le pertenece todo lo que procede de los sentidos. Se podría sintetizar en el siguiente razonamiento: la sensación implica una impresión, una dependencia, la sensación está en el orden de las pasiones, de la imperfección, y por lo tanto, está al margen de lo que pertenece al orden o finalidad de Dios. El espacio y el tiempo, el movimiento y lo que excede a los sentidos, incitan a los planteamientos filosóficos a

¹⁰⁵ “Pero no he podido todavía deducir a partir de los fenómenos la razón de estas propiedades de la gravedad y yo no imagino hipótesis (hypothesis non fingo). Pues lo que no se deduce de los fenómenos, ha de ser llamado Hipótesis; y las hipótesis, bien metafísicas, bien físicas, o de cualidades ocultas, o mecánicas, no tienen lugar dentro de la filosofía experimental. En esta filosofía las preposiciones se deducen de los fenómenos, y se convierten en generales por inducción.” Newton, I., *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*, Escolio General, trad. E. Rada García, RBA, Barcelona, 202, pág. 381.

abrirse a nuevas problemáticas que requieren resolver con criterio, y de orientar la posible finalidad de asentar el conocimiento útil para el hombre.

Ésta es la atmósfera, que aparece con vigorosa armadura conceptual, a partir de los preceptos del método experimental. Exige una revisión de los postulados metafísicos que usa la filosofía natural, pero a su vez, como veremos, la teoría que irá forjándose sobre el gusto y las bellas artes será el eje en el que se canalizará los límites del empirismo. Por lo tanto, la <<*Hypothesis non fingo*>>, que Newton escribió en el *Escolio General* de su principal obra, sintetiza muy bien las claves de las exigencias empiristas y el límite de los conceptos que no se ajustan a la aparición de los fenómenos y que están cargados de hipótesis metafísicas. Resulta evidente que ni Locke, Berkeley o Newton consiguen centrar los límites del uso de los conceptos metafísicos. Será Hume quien vivirá con virulencia este reto y más tarde el propio Kant con el desarrollo de las *Críticas*.

El propio *Tratado de la naturaleza humana*¹⁰⁶ y las *Investigaciones sobre el conocimiento humano* tienen como objetivos depurar todos aquellos principios, preceptos que no procedan de la experiencia. Fundamentar una *ciencia del hombre* o, lo que es lo mismo dejar en evidencia los principios de la *naturaleza humana* es la manifestación más viva de esta virulencia en Hume. Todas las ciencias están relacionadas con la naturaleza humana y los principios de las ciencias se desenvuelven en relación a un *sujeto*. Hume es fiel al paradigma de la modernidad, puesto que las ciencias son juzgadas desde las capacidades y facultades de los hombres, toda posibilidad de conocimiento pasa por todos y cada uno de los supuestos de esa *ciencia del Hombre*¹⁰⁷.

Lo que urge se centra en el modo en que se conoce todo lo humano, el propósito de descubrir lo que gobierna nuestros juicios morales o nuestro gusto, cuáles son sus principios, dónde se ubican. Por eso, es pertinente la intención de Hume de asentar cual es el límite del conocimiento y como este límite condiciona, inevitablemente, adonde puede llegar nuestro entendimiento. El precepto se vislumbra ya claro: el *entendimiento* no puede trascender la *experiencia*.

¹⁰⁶ Hume, D.; *A Treatise of Human Nature*, tres volúmenes, (1738- 1740). *Philosophical Essays concerning Human Understanding* (1748) en la segunda edición de la obra cambia el título y así es como se la conoce: *An Enquiry concerning Human Understanding* (1751). Se usará para la primera obra la trad. Félix Duque que realizó para Editora Nacional, Madrid, 1981 y que cedió a Ediciones Orbis, Barcelona en 1984. Y para la segunda obra, las *Investigaciones...* la traducción de Jaime de Salas, Alianza, Madrid, 2010. En otras traducciones se suele traducir el título de esta obra como *Investigaciones del entendimiento humano*, en todo caso se trata de la misma obra.

¹⁰⁷ "Es evidente que todas las ciencias se relacionan en mayor o menor grado con la naturaleza humana, y que aunque algunas parezcan desenvolverse a gran distancia de ésta regresan finalmente a ella por una u otra vía. Incluso las matemáticas, la filosofía natural y la religión natural dependen de algún modo de la ciencia del hombre, pues están bajo la comprensión de los hombres y son juzgadas según las capacidades y facultades de estos." Hume, D., *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Del entendimiento. Introducción XIX, op. cit., pág. 79; "Tis evident, that all the sciences have a relation, greater or less, to human nature, and that however wide any of them may seem to run from it, they still return back by one passage or another. Even Mathematics, Natural Philosophy, and Natural Religion, are in some measure dependent on the science of Man; since they lie under the cognizance of men, and are judged of by their power and faculties." Hume, D., *A Treatise of Human Nature*. edicion Fate Norton and Mary, clarendon Press, N. York, Oxford University, Press, 2007, Introduction, pág. XV

Aquello que regula nuestro entendimiento, nuestras pasiones y nuestra moral¹⁰⁸ tiene su *certeza* en los datos inmediatos de la experiencia, impresiones que una vez que pierden su intensidad, o aparecen con menor grado, son sensaciones, y estas imágenes atenuadas de impresiones, ideas. La intensidad, la primera impresión que se recibe de un dato inmediato dado en la experiencia, puede ser simple pero a veces recibimos impresiones más complejas donde las impresiones se agolpan haciendo un puzzle como cuando observamos un paisaje, una ciudad, una obra de arte o leemos un libro. ¿Qué son estos datos inmediatos? Lo dado, lo que la mente se toma como una aparición es el mismo contenido de la mente. Esto es lo que hace la experiencia de lo dado. Se usa el término *percepciones* al conocimiento general que se deriva tanto de impresiones e ideas simples como de impresiones e ideas complejas.

La certeza de las ciencias están sujetas a los principios y fundamentos del propio conocimiento del hombre, es decir, tomar con radicalidad el límite de la finitud del conocimiento humano, tanto de todo aquello que procede de la experiencia de modo inmediato convertido en percepciones, como lo que procede de la observación, percepciones convertidas en contenidos, contenidos que a su vez son el conocimiento del mundo, el de sus objetos, o todo lo relativo a la realidad social. Lo que subyace de la realidad del mundo como una *subjetividad* entre subjetividades. Porque el continente de la experiencia está sometido a los propios actos que propician dicha experiencia. No hay distinción entre experiencia y *acto* de experiencia. Es lo mismo experiencia que percepción.

Percepción que procede de dos fuentes de experiencia vinculadas en lo que se conforma un sujeto, percepción externa e interna, de ahí que podamos hablar de *sujeto-mente*. Y es que la radicalidad del planteamiento se asienta en que todos los contenidos de la *mente* proceden de vincular estas dos confluencias perceptivas de la experiencia y que a su vez le permite separar entre *impresión* e *idea*.

Estas bifurcaciones conceptuales prosiguen en el discurso de Hume con dos tipos de impresión: la *impresión de sensación* por las que conocemos las cualidades de los objetos que componen el mundo y las *impresiones de reflexión* que no dejan de ser el propio contenido que se representa un sujeto o lo que llamamos conciencia. Las impresiones de sensación que pierden su intensidad o que pierden su vivacidad se convierten en ideas, huellas derivadas de impresiones que aparecen en un tiempo distinto en la mente, por eso son más débiles. Ahora bien, las *impresiones de reflexión* se derivan de ideas en la medida que las huellas o ideas dejadas por las *impresiones de sensación* vuelven a surgir en la mente a través de dos facultades esenciales, la memoria y la imaginación¹⁰⁹.

¹⁰⁸ El *Tratado de la naturaleza humana* está compuesto de tres libros, Del entendimiento, De las pasiones, De la moral, con sus respectivas partes y secciones.

¹⁰⁹ "Las impresiones pueden ser de dos clases: de sensación y de reflexión. La primera clase surge originariamente en el alma a partir de causas desconocidas. La segunda se deriva en gran medida de nuestras ideas, y esto en el orden siguiente: una impresión se manifiesta en primer lugar en los sentidos, y hace que percibamos calor o frío, placer o dolor de uno u otro tipo. De esta impresión existe una copia tomada por la mente y que permanece luego que cesa la impresión: llamamos a esto idea. Esta idea de placer o dolor, cuando incide a su vez en el alma, produce las nuevas impresiones de deseo y aversión, esperanza y temor, que pueden llamarse propiamente impresiones de reflexión, puesto que de ella se derivan. A su vez, son copiadas por la memoria y la imaginación, y se convierten en ideas; lo cual, por su

Si el sentido de la experiencia está ligado al sentido del origen de la naturaleza humana y ésta a todo lo relativo a la experiencia de lo humano, podemos concluir que el propio conocimiento está vinculado a que lo connatural de la mente son las percepciones. No se trata de una experiencia objetivada al estilo filosófico del positivismo y sus derivas, sino que la experiencia queda reducida a impresiones, a la simplicidad del dato sensorial y a lo que sucede como *efecto* en un *sujeto-mente*.

El primer principio indudable, por el que gira su investigación y rompe con la tradición racionalista y algunos de los postulados ontológicos de sus predecesores (Locke, Berkeley), sería que las *impresiones* preceden a la *idea*.¹¹⁰.

Todo este planteamiento filosófico invierte radicalmente las funciones de las facultades que tradicionalmente han sido definidas a lo largo de la historia de la filosofía, como el entendimiento, la razón o todo lo que suele definirse como pensamiento¹¹¹. Incluso hay una inversión del concepto de experiencia con respecto a

parte, puede originar otras impresiones e ideas. De modo que las impresiones de reflexión son previas solamente a sus ideas correspondientes, pero posteriores a las de sensación y derivadas de ellas" Ibid. Libro I, Del entendimiento. Parte Primera, De las ideas, su origen, composición, conexión, abstracción, Sección II, División del tema, [1], pág. 95, "Impressions may be divided into two kinds, those of Sensation and those of Reflexion. The first kind arises in the soul originally, from unknown causes. The second is derived in a great measure from our ideas, and that in the following order. And impression first strikes upon the senses, and makes us perceive heat or cold, thirst or hunger, pleasure or pain of some kind or other. Of this impression there is a copy taken by the mind, which remains after the impression ceases; and this we call an idea. This idea of pleasure or pain, when it returns upon the soul, produces the new impressions of desire and aversion, hope and fear, which may properly be called impressions of reflexion, because derived from it." Ibid. Section II. Divisions of the subject. op. cit. pp. 7,8.

¹¹⁰ "Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos clases distintas, que denominaré impresiones e ideas. La diferencia entre ambas consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que inciden sobre la mente y se abren camino en nuestro pensamiento o conciencia. A las percepciones que entran con mayor fuerza y violencia las podemos denominar *impresiones*; e incluso bajo este nombre todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones tal y como hacen su primera aparición en el alma. Por *ideas* entiendo las imágenes débiles de las impresiones, cuando pensamos y razonamos; de esta clase son todas las percepciones suscitadas por el presente discurso, por ejemplo, con la sola excepción del placer o disgusto inmediatos que este discurso pueda ocasionar." Ibid. Libro I. Del Entendimiento. Parte Primera, *De las ideas, su origen, composición, conexión, abstracción*, etc. Sección I, Del origen de nuestras ideas. [1], pág. 87, "All the perceptions of the human mind resolve themselves into two distinct kinds, which I shall call Impressions and Ideas. The difference betwixt these consists in the degrees of force and liveliness with which they strike upon the mind, and make their way into our thought or consciousness. Those perceptions, which enter with most force and violence, we may name *impressions*; and under this name I comprehend all our sensations, passions and emotions, as they make their first appearance in the soul. By *ideas* I mean the faint images of these in thinking and reasoning; such as, for instance, are all the perceptions excited by the present discourse, excepting only, those which arise from the sight and touch, and excepting the immediate pleasure or uneasiness it may occasion." Ibid. Book I. Of the Understanding. Part I, *Of Ideas, their origin, composition, connexion, abstraction*. Section I. *Of the Origin of our Ideas*. op. cit. pág.1

¹¹¹ "Todas las clases de razonamiento no consisten sino en una comparación y descubrimiento de las relaciones constantes o inconstantes, que dos o más objetos guardan entre sí. (...) Si los dos objetos están presentes a los sentidos, junto con la relación, llamamos a ello percepción, más bien que razonamiento y no hay en este caso ejercicio alguno del pensamiento, ni tampoco acción alguna - hablando con propiedad-, sino una mera admisión pasiva de las impresiones a través de los órganos sensibles. Según este modo de pensar, no deberemos admitir como razonamiento ninguna de la observaciones que podamos hacer con respecto a la identidad y a las relaciones de tiempo y lugar, dado que en ninguna de ellas puede ir la mente más allá de lo inmediatamente presente a los sentidos, sea

lo que por experiencia se entendía en la filosofía antigua, por ejemplo, en Aristóteles. Las facultades en sí mismas no contienen ningún conocimiento previo, no hay una determinación *a priori*, no se puede partir de un contenido, no pueden ser ajenas a las percepciones de un sujeto. La mente condiciona el uso de las facultades que parten de una ausencia previa de contenido, actúan, se conforman cuando aparece una impresión. Ésta compone la experiencia.

Las palabras, el pensamiento que mencionamos, las *ideas* de *ideas* son vacías, huecas, inexistentes sin impresiones, sin experiencia de lo aparecido en el sujeto; lo que importa para el conocimiento es lo que se determina en el grado de viveza de las frecuencias con las que se vivifican las impresiones o en algunos casos las ideas¹¹². El principio de *asociación de ideas* cohesiona el límite del conocimiento y lo único que da cohesión a la relación entre ideas es *el principio de no contradicción*. Esta disposición lógica permite a Hume alejarse de un mero psicologismo epistémico y aunque le sea imprescindible vincular los efectos lógicos a los sustratos subjetivos, le permite invertir la importancia de las capacidades para que la mente, el sujeto, obtenga un conocimiento de sus percepciones. No será el entendimiento la facultad que cohesione el principio de la *asociación de ideas*, sino que la facultad que posibilita una relación compleja de ideas agrupándolas será la imaginación. <<La experiencia es un principio que me informa de las distintas conjunciones de objetos en el pasado. El hábito es otro principio que me determina a esperar lo mismo para el futuro. Y, al coincidir la actuación de ambos principios sobre la imaginación, me llevan a que me haga ciertas ideas de un modo más intenso y vivo que otras a quienes no acompaña igual ventaja... La memoria, los sentidos y el entendimiento están todos ellos, pues, fundados en la imaginación, o vivacidad de nuestras ideas.¹¹³

para descubrir la existencia real o las relaciones de los objetos. Sólo la causalidad produce una conexión tal que nos cerciora de la existencia o acción de un objeto seguido o precedido de una existencia o acción. Y no puede hacerse uso en el razonamiento de las otras dos relaciones, sino en tanto que afectan al objeto seguido o precedido de una existencia o acción." Ibid. Libro primero. Del entendimiento Parte III, Del conocimiento y la probabilidad. Sección II, De la probabilidad; y de la Idea de causa y efecto, [73-74], pág.176, "All kinds of reasoning consist in nothing but a comparison, and a discovery of those relations, either constant or inconstant, which two or more objects bear to each other. This comparison we may make, either when both the objects are present to the senses, or when neither of them is present, or when only one. When both the objects are present to the senses along with the relation, we call this perception rather than reasoning; nor is there in this case any exercise of the thought, or any action, properly speaking, but a mere passive admission of the impressions thro' the organs of sensation. According to this way of thinking, we ought not to receive as reasoning any of the observations we may make concerning identity, and the relations of time and place; since in none of them the mind can go beyond what is immediately present to the senses, either to discover the real existence or the relations of objects. 'Tis only causation, which produces such a connexion, as to give us assurance from the existence or action of one object, that 'twas follow'd or preceded by any other existence or action; nor can the other two relations be ever made use of in reasoning, except so far as they either affect or are affected by it." Ibid. Section II, pág.73

¹¹² Aún aceptando la descomposición de la estructura del conocimiento a meras impresiones, este enfoque se aleja del famoso atomismo de Hume ya que el hecho de la aparición de las impresiones como el propio dato sensorial de la experiencia es un hecho complejo que requiere de principios tales como un modo de comprender el tiempo, la sucesión, el hábito, la costumbre o la simpatía.

¹¹³ Ibid. Libro primero. Del entendimiento Parte IV, *Del escepticismo y con respecto a la razón*. Sección VII, conclusión del libro, [265], pp. 416,417. "Experience is a principle, which instructs me in the several conjunctions of objects for the past. Habit is another principle, which determines me to expect the same for the future; and both of them conspiring to operate upon the imagination, make me form certain

Esta asociación, que enlaza la imaginación, lo hace a partir de tres leyes que van dirigidas a las cualidades de los objetos, semejanza, contigüidad en el tiempo (permanencia, duración) y causa- efecto. La semejanza se produce por la costumbre, la contigüidad en el tiempo por el hábito y la causa- efecto es la resultante entre la semejanza y la contigüidad en el tiempo¹¹⁴. Sólo podemos decir que existe relación causal, aunque no sea real su fundamento, en nuestra mente. Y ésta es la que constituye la relación causal y la necesidad de dicha *creencia*. No hay, en el plano ontológico, relación causal predeterminada por la realidad del mundo, o que proceda del exterior o entre los objetos, pero se puede hablar de relación causal, en la problemática epistemológica, como una necesidad reguladora de la mente, del sujeto.

Pero aunque parece que todo indique que la *asociación de ideas* reduzca la mente a actos psíquicos, en el que se suceden relaciones lógicas a través del lenguaje, sin embargo, es el único lugar en el que se determinan las cualidades de los objetos. Las relaciones de ideas se asocian naturalmente a través de la imaginación y las cualidades, antes dichas, de semejanza, contigüidad, y la relación causal, propia de las relaciones naturales, de lo que nos viene dado en la naturaleza. Pero cuando decidimos hacer *comparaciones* de lo que tenemos como experiencia de lo natural, miramos los contrastes entre ideas y sus posiciones, y, las relaciones que se pueden comparar tienen un carácter propiamente filosófico. Las cosas materiales, las cualidades de los objetos, se dimensionan en siete tipos de relaciones filosóficas¹¹⁵: semejanza, identidad, relación espacio tiempo, proporción numérica o cuantitativa, grados de cualidad, contraste y causación.

No hay conexión necesaria entre ideas, sino sólo relaciones espacio-temporales. No hay ideas abstractas, sólo ideas individuales o particulares, lo que es inmediato es la experiencia de la existencia de lo individual, lo único que existe es individual. Es lo que opera como principio incuestionable de la experiencia, es lo dado. Sea por costumbre,

ideas in more intense and lively manner, than others, which are not attended with the same advantages. 8... 9 The memory, senses, and understanding are, therefore, all of them founded on the imagination, or the vivacity of our ideas." Ibid. Section VII. Conclusion of this book, pág. 265

¹¹⁴ A raíz de la investigación sobre la *causa- efecto*, después de negar el precepto clásico de que *todo lo que empieza a existir tiene una causa*, Hume se encuentra con el problema de la idea de sustancia, uno de los conceptos más importantes de la modernidad, tanto para racionalistas como para las posturas empiristas de Locke y de Berkeley. La existencia de la idea de sustancia será fuertemente revisada y refutada por el filósofo escocés. Se pregunta si la idea de sustancia o la sustancia misma se deriva de impresiones simples, primeras o de sensación o más bien de impresiones de reflexión; no hay ninguna impresión que preceda a la idea de sustancia, más bien, procede de la relación entre ideas simples unidas enlazadas por la imaginación. Es pues, una ficción, una actividad resultante de los procesos en los que opera arbitrariamente la imaginación y puede aparecer porque puede ser recordada (memoria). No hay pues sustancia material (crítica a Locke), ni sustancia espiritual (crítica a Berkeley).

¹¹⁵ "Hay siete especies diferentes de relación filosófica: semejanza, identidad, relaciones de tiempo y lugar, proporción en cantidad y número, grados de una cualidad, contrariedad y causalidad. Estas relaciones pueden dividirse en dos clases: las que dependen enteramente de las ideas que comparamos entre sí y las que pueden ser concebidas sin cambio alguno en las ideas" Ibid. Libro primero. Del entendimiento. Parte III, Del conocimiento y la probabilidad. Sección I. Del Conocimiento, [69], pág. 171,172, "There are seven different kinds of philosophical relation, viz. Resemblance, identity, relations of time and place, proportion in quantity or number, degrees in any quality, contrariety, and causation. These relations may be divided into two classes; into such as depend entirely on the ideas. Which we compare together, and such as may be changed without any change in the ideas." Ibid. Parte III. Sección I. Of knowledge, pág 69.

hábito o simpatía, los hechos para el sujeto son los que son desde lo individual. Por consiguiente, dos son los modos en los que se divide el conocimiento del hombre, en lo humano mismo, desde sus percepciones: las *relaciones de ideas* (asociación), que sólo tiene efecto con puras ideas, y las *cuestiones de hecho*, que opera a partir de impresiones.

Aquellas áreas de conocimiento en los que se produce *relaciones de ideas* como la geometría, aritmética, álgebra, que requieran de demostración, son conocimientos basados en las reglas de asociación y cuatro son las relaciones que se establecen y le son específicos: semejanza, contraste, grados y proporción numérica. Ahora bien, lo que importa en estas relaciones son los símbolos empleados, sobre ellos surgen la intuición de los enlaces, no se parte de una existencia individual predeterminada y afirmada en la que se derive las relaciones fuera del sujeto. Las relaciones, que se establecen, son de carácter lógico entre ideas, las ideas son proposiciones, lenguaje, significados contenidos en símbolos que representan sólo los *movimientos* de la mente a través del principio de asociación.

No será el entendimiento, ni la razón quien dé unidad a las relaciones, sino lo que las une procede de la imaginación y de la memoria. Por consiguiente, las relaciones de ideas en las matemáticas, geometría, álgebra, etc., y/o sus proposiciones no tienen contenido más allá de los símbolos. Si se produce una variación es en la proposición que se mantiene en las reglas de asociación, y operan, filosóficamente, desde el carácter lógico de las reglas que proceden desde la experiencia. Las proposiciones y el significado de los símbolos no tienen un enlace o causa- efecto. Tampoco se trata de *cuestiones de hecho*. No hay hipótesis empíricas o dotadas de experiencia más allá del sujeto.

No obstante, la variabilidad es una cuestión de hecho, se produce en la experiencia misma de lo dado, en la incursión de la mente con la impresiones. La variabilidad es una percepción actual, es una actividad inmediata, una relación en la que lleva implícita una sucesión espacio- temporal. Las *cuestiones de hecho* son reales en tanto actuales y se dan en la experiencia. La conexión, ciertamente, es causal cuando la causa es anterior temporalmente a su efecto, no hay una coexistencia paralela entre causa y efecto¹¹⁶. La operatividad de la *idea* queda redefinida por ser copia de las

¹¹⁶ No vamos a terminar la exposición de Hume y todas sus implicaciones sobre la causa- efecto, pero parece pertinente cómo de este problema deriva también la conexión necesaria y cómo ésta no es más que mera creencia. Costumbres, hábitos y creencias son las verdaderas potencialidades de las "conexiones necesarias de las ideas. (...) en tanto que nuestra idea siga siendo la misma. Por el contrario, las relaciones de contigüidad y distancia entre dos objetos pueden ser cambiadas simplemente por alteración del lugar de éstos, sin que se produzca cambio alguno en los objetos mismos o en sus ideas; y el lugar depende de cien accidentes distintos imprevisibles por la mente. Pasa lo mismo con la identidad y la causalidad. Aunque dos objetos sean perfectamente semejantes entre si y aparezcan en el mismo lugar en tiempos diferentes, pueden ser numéricamente distintos; y como el poder mediante el cual produce un objeto a otro no puede nunca descubrirse meramente por la idea de ambos, es evidente que *causa y efecto* son relaciones de que tenemos noticia gracias a la experiencia, y no por un razonamiento abstracto o por reflexión" Ibid. Libro primero. Del entendimiento. Parte III, *Del conocimiento y la probabilidad*. Sección I. Del Conocimiento, [69], pág. 171-172, "(...) as long our idea remains the same. On the contrary, the relations of *contiguity* and *distance* betwixt two objects may be chang'd merely by an alteration of their place, without any change on the objects themselves or on their ideas; and the place depends on a hundred different accidents, which cannot be foreseen by the mind." Ibid. Part III. Section I, pág 69.

impresiones¹¹⁷ y como el único referente, según el grado de intensidad o efecto, que se produce en la mente, las ideas son meras imágenes.

El pensamiento que relaciona ideas, fruto de la vivacidad de las impresiones simples o desde el cúmulo de impresiones reflexivas, para que se constituya como conocimiento posible y efecto en la mente, requiere de nexos intermedios entre las impresiones y las ideas como el papel de la memoria o el fundamento último de toda relación que se establece entre la mente y sus percepciones, el de la imaginación¹¹⁸.

Una vez que las impresiones son recibidas por la mente, la aparición y el efecto de la impresión está ligada, como sabemos, al grado de viveza con el que lo recibe el sujeto, pero la intensidad con la que vuelve aparecer en la mente requiere de un nexo intermedio que enlace impresión e idea de modo inseparable y este nexo es la memoria. Del mismo modo que distingue y define la relación de las impresiones y las ideas en la capacidad receptiva de la mente, hay una manera diferente en el que las facultades de la memoria y de la imaginación tratan a las ideas simples o complejas¹¹⁹.

Mientras que la memoria tiende a conservar las ideas simples, requiere una dimensión del tiempo¹²⁰ en el que perdura la vivacidad de la impresión y su idea. Y el motivo por el cual la memoria establece una conexión entre impresión e idea, en la que apenas se permite una distinción entre ellas, es porque la facultad que permite la *repetición* es la imaginación cuando aparecen las ideas debilitadas en imágenes. La imaginación puede descomponer ideas complejas arbitrariamente, combinar ideas simples, agruparlas porque requiere de un intervalo de tiempo distinto.

¹¹⁷ "Ahora bien, como todas las ideas se derivan de las impresiones y no son sino copias y representaciones de ellas, lo que sea verdad de las unas debe reconocerse como verdadero con respecto a las otras. Las impresiones y las ideas difieren tan sólo en su vigor y vivacidad. >, Ibid. [19] Libro primero. Del entendimiento. Parte primera. De las ideas, su origen, composición, conexión, abstracción, etc. Sección VII, De las Ideas abstractas, [19] pág.109, "Now since all ideas are derived from impressions, and are nothing but copies and representations of them, whatever is true of the one must be acknowledged concerning the other. Impressions and ideas differ only in their strength and vivacity." Ibid. Parte I. Section VII, pág. 19.

¹¹⁸ "Es evidente que hay un principio de conexión entre los distintos pensamientos o ideas de la mente y que, al presentarse a la memoria o a la imaginación, unos introducen a otros con un cierto grado de orden y regularidad" Hume, D. ; *Investigaciones sobre el conocimiento humano*, sección III , De la asociación de ideas, la traducción de Jaime de Salas, Alianza, Madrid, 2010, pág. 48

¹¹⁹ "Por tanto, dado que la memoria no es conocida ni por el orden de sus ideas complejas ni por la naturaleza de sus ideas simples, se sigue que la diferencia entre esta facultad y la imaginación se encuentra en su superior fuerza y vivacidad" Ibid. Libro primero. Del entendimiento. Parte III, Del conocimiento y la probabilidad. Sección V. De las impresiones de los sentidos y de la memoria [85] pág.191, "Since therefore the memory is known, neither by the order of its complex ideas, nor the nature of its simple ones; it follows, that the difference betwixt it and the imagination lies in its superior force and vivacity." Ibid. Part. III. Section V. pág 85

¹²⁰ "La idea de tiempo no se deriva de una impresión particular mezclada con otras y claramente distinguible de ellas, sino que surge siempre según el modo de manifestación de las impresiones a la mente, sin formar parte de ellas." Ibid. Libro primero. Del entendimiento. Parte II, De las ideas de espacio y Tiempo. Sección III, De las demás cualidades de nuestra ideas de Espacio y Tiempo, [36] pág.130, de la traducción." The idea of time is not derived from a particular impression mix's up with others, and plainly distinguishable from them; but arises altogether from the manner, in which impressions appear to the mind, without making one of the number." Ibid. Part II. Section III, pág. 36.

A modo de conclusión: las representaciones son *ideas* que inciden como pensamiento, y la razón es una afección de la multiplicidad de *asociaciones de ideas*. Pero lo que da certeza al conocimiento y sitúa su límite es la consideración de Hume, como método, de que las ideas siempre se corresponden a una impresión.

Lo que resulta evidente es que no hay una negación explícita de la existencia de las relaciones causales sino que el problema queda situado en el significado de las relaciones causales afirmadas. El escepticismo de Hume, pone en evidencia que los postulados como la homogeneidad de la naturaleza, o que la realidad de los fenómenos a nivel astronómico y planetario puede demostrarse racionalmente, o que la naturaleza está escrita en lógica matemática. Para Hume se ha extendido, desde los postulados racionalistas, una confusión en querer sustentar su fundamento en las conexiones necesarias entre ideas.

Las *conexiones* se conforman en *creencias*. Y es cierto, que aquello que conexas una creencia tiene un proceso lógico para poder lanzar probabilidades hacia el futuro, poder predecir. La *creencia* se fortalece por la *costumbre* y el *hábito*, son estos los que posibilitan los enlaces que requiere el sujeto- *mente*. El efecto de la creencia es que estimula la vivacidad de las ideas y se hace clara y distinguible la relación en una impresión presente, inmediata. La *creencia* no puede ser reducida a mera idea, sino que desde ella se forman ideas; la fuente de variación de la misma idea cambia o se modifica por los grados de fuerza y vivacidad actual de una impresión presente. La *creencia* ordena el ámbito social en términos de sentimiento y educación. No se pueden razonar creencias, ya que es una percepción continua, son los flujos de los cuerpos, de un presente que está siempre siendo. Y sólo se tiene el hábito de como se da esta percepción continua. En rigor, no se puede hablar de la inmortalidad del alma, ni de la existencia de Dios, ni de la identidad del "yo" porque no hay impresiones sensibles de ellos¹²¹.

¹²¹ "Si hay alguna impresión que origine la idea del yo, esa impresión deberá seguir siendo invariablemente idéntica durante toda nuestra vida, pues se supone que el yo existe de ese modo. Pero no existe ninguna impresión que sea constante e invariable. Dolor y placer, tristeza y alegría, pasiones y sensaciones se suceden una tras otra, y nunca existen todas al mismo tiempo. Luego la idea del yo no puede derivarse de ninguna de estas impresiones, ni tampoco de ninguna otra. Y en consecuencia, no existe tal idea. (...) Nunca puedo atraparme a mi mismo en ningún caso sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que la percepción. Cuando nuestras percepciones son suprimidas durante algún tiempo: en un sueño profundo, por ejemplo, durante todo ese tiempo no me doy cuenta de mi mismo, y puede decirse que verdaderamente no existo. Y si todas mis percepciones fueran suprimidas por la mente y ya no pudiera pensar, sentir, ver, amar u odiar tras la descomposición de mi cuerpo, mi yo resultaría completamente aniquilado, de modo que no puede concebir qué más haga falta para convertirme en una perfecta nada." Ibid. Libro primero. Del entendimiento Parte IV. Del escepticismo y con respecto a la razón. Sección VI, De la identidad personal, [251-252], pp. 399,400 "If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariably the same, tho' the whole course of our lives: since self is suppos'd to exist after that manner. But there is no impression constant and invariable. Pain and pleasure, grief and joy, passions and sensations succeed each other, and never all exist at the same time. It cannot, therefore, be from any of these impressions, or from any other, that the idea of self is deriv'd; and consequently there is no such idea. (...) I never can catch myself at any time without a perception, and never can observe any thing but the perception. When my perceptions are remov'd for any time, as by sound sleep; so long am I insensible of myself, and may truly be said not to exist. And were all my perceptions remov'd by death, and cou'd I neither think, nor feel, nor see, not love, nor hate after the dissolution of my body, I shou'd be entirely annihilated, nor do I coceive what is farther requisite to make me a perfect non- entity." Ibid. Part. IV. Section VI, pág 252.

Lo más llamativo es que la identidad del “yo”, es, para Hume, un puzzle de percepciones, constituido de existencias distintas y donde no hay una conexión real entre las distintas existencias, sólo es una construcción lógica de los efectos de la mente.

Otras de las conclusiones necesarias, para ir finalizando el horizonte epistemológico que propone Hume, se encuentra en que no se puede probar la existencia de los cuerpos sin el sujeto percibiente, es decir, de las apariciones sensibles de los cuerpos sólo se posee percepciones.

Hablar de pasiones es hablar de emociones y afectos como fuente de la acción en la naturaleza humana. Las pasiones tienen la misma causa que las acciones morales, el placer y el dolor tienen una base instintiva, corporal, en este punto se acerca a las tesis de Edmund Burke¹²². Y esta misma causa hace que se encuentren ambas y participen de la misma resolución subjetiva por medio de la simpatía. La simpatía surge de los mismos principios asociativos, concretamente, de la semejanza y la contigüidad, sometida a la fuerza y vivacidad de una impresión presente, actual a una idea relacionada. Desde las *impresiones de reflexión* se distinguen aquí entre *impresiones violentas* e *impresiones serenas*, cuyo efecto modela el sentimiento o gusto de distinguir la belleza de la deformidad. Belleza y deformidad son sentimientos que vienen de impresiones violentas (del placer y dolor), y desde estas impresiones podemos juzgar las acciones morales, del mismo modo que abordaríamos las obras de arte. Si la procedencia es de impresiones tranquilas, serenas, el efecto nos llevará a los lazos opuestos de amor-odio, alegría-tristeza, orgullo-humildad.

Desde las pasiones se arbitra una posible *norma del gusto* y de por qué lo característico de la belleza es la utilidad. Pasión y acción estarán vinculadas con el mismo criterio que se hizo con el problema del origen y certeza de nuestro conocimiento. De nuevo la viveza y la debilidad de las impresiones determinan las acciones de los hombres, el cómo aparezcan al sujeto- *mente*, así será su criterio de gusto, su sentimiento.

El sujeto danza entre las intensidades. La moralidad, el sentido del arte son efecto de las intensidades, éstas son el origen de las pasiones, y son lo que son, porque las intensidades proceden del sentimiento de dolor y placer. Ahora bien, la distinción de las pasiones se corresponde a la distinción de las impresiones (sensibles y de reflexión), ya que las pasiones pueden ser directas o indirectas. Placer y dolor son los motores de las pasiones directas, impulsos, deseos, lujuria, amistad, felicidad, todo lo que sea fruto de apetitos corporales. Sin embargo, las pasiones indirectas tienen su conexión entre las impresiones y las ideas, es decir, surgen de las impresiones de reflexión, como se dijo al inicio, son las ideas vivificadas que se convierten en impresiones renovadas para el sujeto-*mente*. Resulta básica la distinción entre objeto y causa de las pasiones como se ha visto.

¹²² Político, historiador y pensador británico de origen irlandés, (1727- 1795), de enorme influencia tanto en sus planteamientos políticos como en los estéticos, la primera influencia relevante en Kant, éste parece discutir cada uno de los planteamientos sobre el origen de lo sublime y de lo bello, especialmente su análisis, el mismo Kant lo califica de fisiológico. Por otro lado, sus bases son empiristas. Se ha considerado que Hume es para Kant quién fundamenta con mayor ímpetu las cuestiones epistemológicas con las que trama y discute en sus críticas.

<<Ninguna pasión ajena se descubre directamente a la mente: sólo percibimos sus causas o sus efectos. Por estas cosas es por lo que inferimos la pasión y *son ellas*, en consecuencia, las que dan origen a nuestra simpatía¹²³>>. La exigencia ontológica que planea sobre la problemática epistémica, la que se ha ido abordando, puede sintetizarse en una brevísima frase de Hume recogida en las *Investigaciones*: <<Incluso el pensamiento más intenso es inferior a la sensación más débil¹²⁴>>. Este precepto ontológico radicalmente empirista abarca tanto la visión epistemológica como el horizonte del *ser*; se extenderá a la moralidad y a las pasiones o efectos del alma. Se hablará de sentimiento como origen de la moralidad porque no tiene una referencia hacia fuera, no hay nada que provenga *a priori* que no sean las percepciones de un sujeto. Y, también, se hablará del gusto en relación a la obra de arte, porque ya no está ligada a lo bueno como garantía trascendental de su existencia, sino que la belleza será evaluada como “gusto”, como el sustrato final que canaliza el modo de operar del sujeto-*mente* con el universo social, en la interacción con las otras subjetividades, en sus sentimientos¹²⁵. Y es que en todas las sociedades, en la organización de la vida social, el gusto, condicionado por la educación y las circunstancias de la época, es imprescindible para enriquecer el buen sentido de los hombres¹²⁶. El gusto es y será el *modus operandi* de una subjetividad apegada a la experiencia, a las costumbres y a los hábitos que subyacen como supuestas reglas generales, pero que no hay garantías de que el gusto sea capaz de discernir sobre todas las posibilidades de excelencia que pueda poseer una obra artística¹²⁷.

¹²³ Hume, D.; op. cit. Libro III. De la moral. Parte III, De las demás virtudes y vicios. Sección I, *Del origen de las virtudes y vicios naturales*. [576] pág. 822, “No passion of another discovers itself immediately to the mind. We are only sensible of its causes or effects. From these we infer the passion: And consequently these give rise to our sympathy.”. *Ibid.* Book III. Of Morals. Part. III, Of the other virtues and vices. Section I. Of the origin of the natural virtues and vices, op. cit. pág. 576

¹²⁴ Hume, D., *Investigaciones sobre el conocimiento humano*, sección II, Sobre el origen de las ideas, la traducción de Jaime de Salas, Alianza, Madrid, 2010, pág. 41

¹²⁵ “Podemos observar que toda obra de arte, para producir su debido efecto sobre la mente, debe cierto punto de vista, y no puede ser plenamente disfrutada por personas cuya situación, real o imaginaria, no es aquella que la obra requiere.” Hume, D.; *Norma del gusto y otros ensayos*, trad. M^a teresa Beguiristáin, Península, Nexos, Barcelona, 1989, pág.39. “We may observe, that every work of art, in order to produce its due effect on the mind, must be surveyed in a certain point of view, and cannot be fully relished by persons, whose situations, real or imaginary, is not conformable to that which is required by the performance.” Hume, D.; *Essays Moral, Political and Literary*, Part I, Essay XXIII, Of the standard of taste, ed. E. F. Miller, editorial, Libertyclassics, Indianápolis, 1935, pág 239.

¹²⁶ “El espíritu de la época afecta a todas las artes, y a las mentes de los hombres, una vez despertadas de su letargo y puestas a fermentar, se resuelven en todas direcciones y producen mejoras en todas las ciencias y las artes. La ignorancia profunda desaparece totalmente, y los hombres disfrutan del privilegio de las criaturas racionales de pensar y de actuar, de cultivar los placeres de la mente y los del cuerpo.” *Ibid.* Norma del gusto, pág.116, “The spirit of the age affects all the arts; and the minds of men, being once roused from their lethargy, and put into a fermentation, turn themselves on all sides, and carry improvements into every art and science. Profound ignorance is totally banished, and men enjoy the privilege of rational creatures, to think as well as act, to cultivate the pleasure of the mind as well as those of the body.” *Ibid.* Part II. Essay II. Of refinement in the arts. pág 271.

¹²⁷ “Cuando se presenta objetos de cualquier tipo por primera vez ante la vista o la imaginación de una persona, el sentimiento que los acompaña es oscuro y confuso, y la mente es incapaz en gran medida de pronunciarse acerca de sus méritos o defectos. El gusto no puede percibir las diversas excelencias de la obra, ni mucho menos distinguir el carácter particular de cada rasgo meritorio ni

Las reglas generales del arte, también se hallan en la experiencia, lo que los hombres observan de sus sentimientos, de cómo se adecuan en cada particular, individualidad a los principios de asociación de ideas¹²⁸.

La *obra de arte* cumple una regla universal y es que la belleza de los objetos está en su utilidad y en la adecuación a la finalidad del sujeto que contempla dicho objeto: "La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente."¹²⁹ Adecuación en conformidad de lo que emite los objetos artísticos y lo que los sentidos nos permiten acceder a partir de la observación, si nos agrada o nos desagradan, esto es el gusto¹³⁰, como representación máxima de esta construcción subjetiva. La Belleza es diseminada en la inconsistencia de los sentidos, lo bello tiene la medida del placer que produce y la causa de la representación artística se halla en las concordancias que establece un *sujeto-mente*. El efecto de la experiencia artística estimula las fuentes de la imaginación, del sentimiento y de la sensibilidad. Y sin embargo, en este forcejeo de la representación subjetiva, nada parece decirse de la esencia del objeto, ni de la realidad

averiguar su calidad y grado. Lo más que se puede esperar es que afirme que la obra en su conjunto es bella o deforme; e incluso este juicio será recibido con gran duda y reserva al ser dado por una persona con tan poca experiencia." Ibid.; pág. 37, "When objects of any kind are first presented to the eye or imagination, the sentiment, which attends them, is obscure and confused; and the mind is, in a great measure, incapable of pronouncing concerning their merits or defects. The taste cannot perceive the several excellencies of the performance; much less distinguish the particular character of each excellency, and ascertain its quality and degree. If it pronounce the whole in general to be beautiful or deformed, it is the utmost that can be expected, and even this judgment, a person, so unpractised, will be apt to deliver with great hesitation and reserve." Ibid. Part I .Essay XXIII. Of the standard of taste, pág. 237

¹²⁸ "Existe una concepción filosófica que elimina todas las esperanzas de éxito en tal intento y representa la imposibilidad de obtener nunca una norma del gusto. La diferencia, se dice, entre el juicio y el sentimiento es muy grande. Todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real en tanto un hombre sea consciente de él. Sin embargo, no todas las determinaciones del entendimiento son correctas, porque tienen referencia a algo fuera de sí, a saber, una cuestión de hecho, y no siempre se ajustan a ese modelo" Ibid. pág. 27, "There is a species of philosophy, which cuts off all hopes of success in such an attempt, and represents the impossibility of ever attaining any standard of taste. The difference, it is said, is very wide between judgment and sentiment. All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right; because they have a reference to something beyond themselves, to wit, real matter of fact; and are not always conformable to that standard." Ibid. Part I .Essay XXIII. Of the standard of taste, pág. 230

¹²⁹ Ibid. pág. 27. "Beautiful is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty." Ibídem Part I .Essay XXIII. Of the standard of taste, op. cit. pág. 230

¹³⁰ "Nuestro sentido de la belleza depende en gran medida de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre considerado como bello, del mismo modo que todo objeto que tiende a producir dolor es desagradable y feo... La mayoría de las obras de arte son estimadas como bellas según lo adecuadas que sean al uso del hombre; incluso muchas producciones de la naturaleza derivan su belleza de ese origen." *Tratado de la Naturaleza Humana*. Libro III. De la moral. Parte III, De las demás virtudes y vicios. Sección I, Del origen de las virtudes y vicios naturales. op. cit. [576] pág.822. "Our sense of beauty depends very much on this principle; and where any object has a tendency to produce pleasure in its possessor, it is always regarded as beautiful; as every object, that has a tendency to produce pain, is disagreeable and deformed. (...) Most of the works of art are esteemed beautiful, in proportion to their use for the use of man, and even many of the productions of nature derive their beauty from that source." . Ibídem Book III. Of Morals. Part. III, Of the other virtues and vices. Section I. Of the origin of the natural virtues and vices, pp. 576,577.

constitutiva de las cosas, de lo ente, porque eso que se percibe conlleva las condiciones cognitivas de la mente y es el resultado de una confrontación intelectual, entonces; ¿qué tipo de conocimiento se produce en lo percibido? Este es el umbral donde la nueva ciencia estética vislumbra su fundación.

Sin embargo, en relación a las claves empiristas sobre la belleza y el gusto, es imprescindible la figura de Edmund Burke¹³¹, que va paralela a los escritos de Hume sobre todo a su *Of the Standard of Taste* (*Ensayo sobre la Norma del gusto*), motivo por el que Burke añade, a la segunda edición de su *Indagación*, un discurso preliminar cuyo título es: Sobre el gusto¹³². Lo que quedaba en evidencia, tras la postura radical del empirismo de Hume, es que la razón no era la base para delimitar un criterio o *norma* sobre el *gusto*. La radicalidad de Hume tiene una consecuencia inevitable; la belleza no es una cualidad de los objetos, sino que parte del *sujeto- mente*. El gusto no es más que el resultado de las *impresiones de reflexión* en las que se sustentan las ideas (de gusto). No hay un conocimiento o norma o reglas o juicio de gusto como tal, del mismo modo que no hay un conocimiento, salvo a partir de la *asociación de ideas*. Las costumbres, el hábito, la educación, hacen, pues, que los hombres difieran en lo relativo al gusto. Aquellos que cultivan sus hábitos, tienen talento natural y propio sobre las bellas artes, podrán tener mejor criterio. Aunque Hume mantiene un determinado *sensus communis* en los hombres, éste, está sujeto a la observación y a la experiencia, a la capacidad de la *vivacidad* de las *impresiones* a sus intensidades, al hábito en combinación con la simpatía al hilo de nuestras pasiones. Si hay “algo” común que organice los sentidos debe proceder de la experiencia y la observación. No obstante, para Burke, en contraste con Hume, y en abierta discrepancia, la belleza es una cierta cualidad de los objetos mismos (especialmente pequeños, refinados, lisos...); esta discrepancia permite cierto giro sobre el criterio sobre el gusto, especialmente porque puedes ser alcanzado por cualquier hombre independientemente de la educación, por el hábito, etc. El *sentido común* tiene una connotación fundamental en Burke, porque el sentido común es parte de las potencialidades naturales iguales a todos los hombres. El *sentido común*, tal y como parece entenderlo Burke, posibilita cierto uso del raciocinio, cierta presencia de la razón en cuanto unifica las relaciones de los criterios, en este caso sobre el gusto, una vez que el entendimiento y la conciencia del sujeto se adecuen a las relaciones y enlaces fundadas por los sentidos, y la conservación de sus sensaciones e imágenes en la memoria, la actividad creativa de la imaginación, y el sentimiento, fruto de la representación placentera o dolorosa que proviene de la imaginación. Lo que marca la diferencia entre los hombres, con respecto al criterio del gusto, es más bien el *grado* de conocimiento y no la particularidad superior de un hombre con respecto a otro hombre, como aparece en el texto de Hume antes citado. Si hay una supuesta *Lógica del gusto*, como es la pretensión de esta *Indagación* de Burke, se encontrará en el origen de nuestro modo (mecánico, corporal) de percibir y cuáles son las capacidades que poseen los hombres en general.

Lo que aporta Burke tiene su base en la incursión mecanicista a la problemática del

¹³¹ Burke, E.: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Las referencias que se usaran proceden de *De lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de M. Gras Balaguer, traducción de los textos latinos y griegos J.A. López Férez, Alianza, Madrid, 2005.

¹³² Cereceda, M., Edmund Burke y la Estética del empirismo Inglés, *Revista ER*, nº21, pp. 91 -120.

origen de la naturaleza humana, en la discusión que surge de la separación entre *cuerpo-mente* y el dualismo cartesiano. Esta aportación lleva al análisis sobre el origen de lo sublime y lo bello, a una distinción cuya procedencia tiene un componente psico-fisiológico de nuestras percepciones; lo que supone el recorrido entre nuestros sentidos y la inmediata configuración de nuestras sensaciones, que es lo mismo que admitir la relación que se establece de estas sensaciones con nuestros placeres, sean primarios o secundarios o procedan de *ideas simples* o *secundarias* según el planteamiento de Locke, que le sirve de referencia a Burke. Este carácter psico-fisiológico del análisis de Burke revela dos premisas que intenta sintetizar para abordar tanto el origen como la distinción entre lo sublime y lo bello; la primera premisa arranca desde los mismos postulados empiristas (no en los de Hume, obviamente): el sujeto recibe la impresión causada por ciertas propiedades y cualidades de los objetos, los objetos contienen ciertas propiedades en sí mismos; y, la segunda premisa: las afecciones naturales de los cuerpos de los hombres son iguales, es decir, las perciben del mismo modo, tanto las cualidades del objeto como las suyas propias. El análisis tiene como objetivo determinar cuáles son las atribuciones de lo que se considera un *objeto* bello y aquello que se *menta* como lo sublime. Ambas premisas determinan el qué y el cómo de estas distinciones en las que se formula un juicio de *gusto* entre los hombres.

Las capacidades (potencialidades) que permiten establecer relaciones con los objetos que nos afectan son tres especialmente: los sentidos, que son la base de nuestra experiencia y nuestro conocimiento directo de los objetos externos; la imaginación, que combina nuestras imágenes en la mente creativamente, el ingrediente esencial para el desarrollo del ingenio y la invención, es el centro neurálgico en el que se relacionan nuestras pasiones; y por último, el juicio, ámbito de comunicación social, política y moral de nuestros distintos grados de conocimiento y, el que da acceso a poder juzgar lo que nos place y nos desagrada, lo que consideramos como un juicio de gusto, y esto es posible porque en todos los hombres la memoria regula junto a la imaginación la potencialidad de juzgar¹³³, aquello común entre los hombres, donde el mecanismo certifica la veracidad de emitir un juicio de gusto. El gusto es una cualidad (potencialidad) común a los seres humanos que procede directamente de la experiencia cualitativa y cuantitativa de los objetos externos. La variación y diversidad de los

¹³³ "Además de la ideas, con sus penas y placeres anexos, que son presentados a los sentidos, la mente del hombre posee una especie de poder creativo de por sí, sea representado a su antojo imágenes de cosas en el orden y según la manera en que fueron recibidas por los sentidos, o combinando aquellas imágenes de una nueva manera y según un orden diferente. Este poder se llama imaginación; y a ella pertenece todo lo que llamamos ingenio, fantasía, invención, y lo que se le parece. Pero, hay que tener en cuenta, que tal poder de la imaginación es incapaz de producir nada absolutamente nuevo; sólo puede variar la disposición de aquellas ideas que ha recibido de los sentidos. Ahora bien, la imaginación es la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas, y de todas las pasiones que están en conexión con ellas. Cualquiera que sea el cálculo que se haga para influir en la imaginación con estas ideas directrices, en virtud de una impresión natural original, ha de causar el mismo impacto casi a todos los hombres. Ya que la imaginación sólo es la representación de los sentidos, sólo puede complacerse o disgustarse con las imágenes, partiendo del mismo principio por el que los sentidos se complacen o disgustan con las realidades; y, por consiguiente, tiene que haber una concordancia tan estrecha entre las imaginaciones de todos los hombres, como entre sus sentidos." Burke, E.: Sobre el gusto. Discurso preliminar. *De lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de M. Gras Balaguer, traducción de los textos latinos y griegos J.A. López Férez, Alianza, Madrid, 2005, pág. 41.

“gustos”, de las imágenes que ofrecen los sentidos dependen de las características orgánicas, mecánicas particulares de los sentidos. Las percepciones que se obtienen de los sentidos se conservan en la memoria, y así se posee las similitudes con el objeto. Pero el placer que supone estas operaciones se deriva directamente de la actividad de la imaginación¹³⁴ en la mente, y la imaginación es el lugar y la causa de la variación de las ideas, por lo tanto, la imaginación es una representación de los sentidos por las que se constituyen nuestras ideas relativas al gusto y al sentimiento cuando los hombres tienen conciencia de ello. Si hay “gusto” es relativo a las circunstancias particulares de los hombres y estas circunstancias marcan las diferentes opiniones sobre el gusto¹³⁵.

Hay ciertas cualidades de los objetos que provocan ciertos sentimientos (por naturaleza); lo real es el sentimiento cuando se es consciente de él, porque en este caso, el entendimiento sólo tiene referencia de “algo” fuera de sí, de esta manera surge la variabilidad de la belleza. ¿Qué atribuciones hacen que “algo” sea bello? Parte de lo que percibimos directamente de ese algo, sea bello o deforme, está en ciertas cualidades de los objetos. Lo que se debe buscar en el criterio de gusto es una armonía, es decir, la adecuación de la *parte* al *todo*. Esa parte no es más que las afecciones y pasiones que persisten en las emociones. Percepciones cargadas de placer y dolor. Este imperio del cuerpo y mente unidos a un mismo mecanismo de las

¹³⁴ "Pero, en la imaginación, además del dolor o del placer que se desprenden de las propiedades del objeto natural, se percibe un placer según el parecido que la imitación tiene con el original: la imaginación, en mi opinión, no puede tener más placer que el derivado de una u otra de estas causas. Y estas causas actúan bastante uniformemente en todos los hombres, porque actúan según principios existentes en la naturaleza, y que no se desprenden de ningún hábito o ventaja particular. El señor Locke observa muy justa y delicadamente, que el ingenio está principalmente versado en trazar semejanzas: destaca al mismo tiempo que la tarea del juicio reside más bien en encontrar diferencias. Tal parezca, según esta suposición, que no hay distinción material entre ingenio y el juicio, en la medida en que ambos parecen derivar de diferentes operaciones de la misma facultad de comparar. Pero, en realidad, dependan o no del mismo poder de la mente, difieren materialmente tanto, en muchos aspectos, que una unión perfecta de ingenio y juicio es una de las cosas más raras del mundo. Cuando dos objetos inconfundibles no se parecen es lo único que esperamos; las cosas son como tienen que ser. Por consiguiente, no causan ninguna impresión en la imaginación; pero, cuando dos objetos inconfundibles se parecen nos causan impacto, les prestamos atención y nos sentimos complacidos. La mente del hombre da muestras de alacridad y satisfacción mucho mayores trazando semejanzas, que buscando diferencias al establecer semejanzas producimos nuevas imágenes, unimos, creamos y ampliamos nuestros sentidos. Pero, al establecer distinciones, no ofrecemos alimento a la imaginación: la tarea es en sí misma más severa y fastidiosa, y el placer que extraigamos de ello, cualquiera que sea, es algo de naturaleza negativa e indirecta." Ibid. Sobre el gusto. Discurso preliminar, op. cit. pp. 41,42.

¹³⁵ "Entonces, en la medida en que el gusto pertenece a la imaginación, su principio es el mismo en todos los hombres; no hay ninguna diferencia en la manera en que les afecta, ni en las causas de la afección; pero, sí hay una diferencia de grado que procede principalmente de dos causas; sea de un grado mayor de sensibilidad natural, o de una atención más cercana y larga con respecto al objeto." (...) En conjunto, creo que lo que llamamos gusto, en su acepción más general, no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar acerca de los diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones. Todo ello es indispensable para formar el gusto, y la base de todas estas cosas es la misma en la mente humana; pues, como los sentidos se encuentran en el origen de todas nuestras ideas, y consecuentemente de todos, y por lo tanto hay fundamento suficiente para razonar de un modo concluyente sobre estos temas." Ibid. Sobre el gusto. Discurso preliminar, pág. 46, 48,49,

emociones, es el acceso de la distinción, por primera vez de una manera delimitados sus territorios, entre la belleza y lo sublime. Por un lado, la belleza parece fundarse originariamente en un placer positivo (pleasure) y, un placer, terrible, por abrumador, ligado a lo sublime¹³⁶. Esa corporeidad de los placeres, de las ideas que les convocan, tienen como resultado un *sentimiento* que conduce al mantenimiento de la propia sociedad. La belleza¹³⁷ y lo terrible- sublime nos causa placer cuando lo contemplamos, es la tendencia natural, psicofisiológica, de nuestros mecanismos mentales y corporales. El todo, es la proyección comunitaria de esa lógica del gusto fundada por lo comúnmente natural en igualdad entre todos los hombres.

§5 Kant: De lo sublime a la fuga simbólica

La modernidad filosófica se inspira y gira alrededor de los logros de la filosofía natural de Newton, concretamente en el uso de un método que permite obtener un avance y una predicción de fenómenos que encuentra su nutriente en la experimentación, un conocimiento que accedemos a través del método inductivo y que tiene como base la observación de la experiencia. El progreso, o el avance de los postulados experimentales de la filosofía natural, hacen que las posturas metafísicas de la tradición entren inevitablemente en un proceso de revisiones y de controversias, de dudas, de incertidumbre y de debate filosófico. Una de las intenciones de Kant es transformar el procedimiento de la metafísica como lo ha logrado la geometría y la física. Su tratado, el de la primera *Crítica*, se centra sobre el método como un problema filosófico. No va a convertir ese método en un sistema sobre las ciencias, sino va a efectuar un análisis estableciendo cuales son los síntomas de la metafísica como conocimiento ordenador de todos los objetos del conocimiento.

El principio y nacimiento de las posturas modernas sobre la subjetividad gozan de un mismo paradigma ontológico, como se pretendió sintetizar con las conocidas frases de Descartes y Berkeley (*Cogito ergo sum* y *Esse est percipi*). Este paradigma ontológico, que se cimenta en la modernidad, cuya formulación podríamos volver a recordar reza así: que para *ser* es *necesario pensar* y eso sucede en un *sujeto-mente*. Eso necesario del *ser* que es el pensar requiere de una conciencia, y la facultad que opera en la conciencia sobre lo representado, como acto de analizar el pensar, es la razón. La razón es la base necesaria de unidad de todo lo representado, de todo lo percibido, de todo lo pensado. La culminación de este paradigma, de estas dos vías

¹³⁶ "Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se le relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir." Ibid. Parte primera, Sección VII. De lo sublime, pág. 66

¹³⁷ "Habiéndome esforzado para mostrar lo que no es la belleza, ahora me queda por examinar, al menos con igual atención, en qué consiste realmente. La belleza es una cosa que afecta demasiado para no depender de algunas cualidades positivas. Y, en la medida en que no es hija de nuestra razón, por cuanto nos sorprende sin ninguna referencia a su uso, e incluso cuando no se puede discernir ningún uso, por cuanto el orden y método de la naturaleza generalmente es muy diferente de nuestras medidas y proporciones, debemos concluir que la belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos." Ibid. Parte tercera. Sección XII. La causa real de la belleza, pág. 146

entrecruzadas, tendrá la máxima expresión en la figura de Kant.

La Filosofía Trascendental (Trasszendentalphilosophie), por un lado, es como una extensión que fundamenta los logros de la filosofía natural, de cómo preservar la certeza de este conocimiento, el carácter universal y necesario de sus leyes¹³⁸, y por otro, el giro crítico, inevitable, de aquellos fundamentos metafísicos en los que se amparan tanto la dogmática racionalista como el escepticismo empirista de Hume. La filosofía trascendental, también, pretende dar respuesta a los grandes ámbitos en los que se mueve la metafísica especulativa moderna.

Lo que implica el cogito y las cogitaciones tienen su certeza en una afirmación indudable: hay pensamientos, lo dado es el pensamiento y es dado en mí¹³⁹. Este descubrimiento que comienza con Descartes gravitará por todo el racionalismo inmediato, y en las problemáticas filosóficas posteriores en las que abordan la subjetividad misma, problemática que alcanza hasta lo que se entiende por un saber. Buscar la misma certeza que se posee en la afirmación “yo soy”, de que somos, requiere que el *principio de identidad* recaiga en la conciencia de lo que se es y, de cómo son las cosas, esta ruta racionalista la va a proseguir Wolff. Para el gran filósofo racionalista, el filósofo no tiene sólo que saber si algo es posible o real, sino mostrar, racionalmente, por qué es posible o real. Y es que el modo funcional en que la razón se muestra en las cogitaciones tiene la forma de un silogismo:

El que es consciente de sí mismo y de otras cosas, es.

Nosotros somos conscientes de nosotros mismos y de otras cosas.

Por tanto somos.¹⁴⁰

Cuáles sean las posibilidades del cogito como receptor de todas y cada una de las percepciones, y de cómo el juicio tiene como función representar las ideas y distinguirlas claramente es lo que Leibniz enfrentó, entre otras investigaciones, en su *Tratado sobre el entendimiento*. El legado leibniziano será ampliamente abordado por el racionalismo de Wolff. Para este maestro y filósofo, el método sigue siendo un punto gravitatorio esencial para abordar la verdad y la finalidad de la filosofía; este proceder

¹³⁸ "La razón debe abordar la naturaleza llevando en una mano los principios según los cuales sólo pueden considerarse como leyes los fenómenos concordantes, y en la otra, el experimento que ella haya proyectado a la luz de tales principios. Aunque debe hacerlo para ser instruida por la naturaleza, no lo hará en calidad de discípulo que escucha todo lo que el maestro quiere, sino como juez designado que obliga a los testigos a responder a las preguntas que él les formula. De modo que incluso la física sólo debe tan provechosa revolución de su método a una idea, la de buscar (no fingir) en la naturaleza lo que la misma razón pone en ella, lo que debe aprender de ella, de lo cual no sabría nada por sí sola." Ibid. KrV, BXIII, Prólogo 2ª edición, traducción de P. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1978

¹³⁹ "Mediante la palabra pensar entiendo todo aquello que acontece en nosotros de tal forma que nos apercebimos inmediatamente de ello..., así pues, no solo entender, querer, imaginar, sino también sentir es considerado aquí lo mismo que pensar." Descartes.R.; *Los Principios De Filosofía*. Parte primera. Sobre los Principios del Conocimiento Humano. 9. *Lo que es pensar*, traducción de G. Quintás, Alianza, 1995, pág. 26.

¹⁴⁰ Wolff, C.; § 6 Mediante qué silogismo tiene lugar tal cosa. 1º De cómo sabemos que somos y para qué nos sirve este conocimiento. *Pensamientos racionales acerca de Dios, el Mundo y el Alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general. (Metafísica Alemana)*, trad. de A. González Ruiz. Ed. AKAL- clásicos del pensamiento, 2000, pág. 62.

tiene como objetivo depurar cualquier concepto que contenga un uso retórico, oscuro y confuso. Esclarecer con la luz de la razón, y con ella encauzar el conocimiento de las ciencias fue el motivo de la reflexión sobre el método en esta etapa racionalista. Distinguir las partes de los pensamientos, ser conscientes y partícipes en esta distinción, permite situar la “cosa” en la conciencia siendo consciente, a su vez, de que no se es la “cosa”. Este discernir implícito de la conciencia aborda una primera premisa por la que detectar sus grados: el conocimiento se produce en la diferencia dentro de lo múltiple de la percepción.

La intención de Wolff está en llevar los progresos del método matemático-deductivo a la filosofía, pero delimitando sus campos de estudio distintos. Esta actitud rigurosa y precisa es una intención constante del propio sistema racionalista, asume los conceptos básicos y afortunados del propio Leibniz y desarrollará, con todas sus implicaciones, el concepto de *razón suficiente*, aunque poniendo reparos a la eficacia de la *armonía preestablecida* o a las consecuencias de la doctrina de las *mónadas*. Será el racionalismo wolffiano quien abordará y extenderá la posibilidad del cogito y la extensión lógica de todas las implicaciones que conllevan las cogitaciones, hasta convertirlas en una ontología de lo *racional-posible*, de tal manera que quede expresada toda posible verdad en reglas o leyes lógicas. La ontología de Wolff va más allá de Leibniz, ya que lo posible y el ser del ente quedan en perfecta simbiosis e integrados indistintamente. Las “cosas” existen en la medida que se adecuen y sean compatibles con las leyes lógicas, pues, en el ámbito de lo lógico convergen el concepto con la experiencia sensible. Por todo ello, para Wolff, la filosofía queda definida como <<ciencia de los posibles, en cuanto pueden ser>>, es decir, en ese poder ser queda implícita el papel de la razón. A través de la razón (pura) se comprende la interconexión de las cosas y cómo se conectan unas verdades con otras, aunque deja en evidencia el axioma racionalista, ya que, en la interconexión entre la razón y la cosa, si sólo se usa la razón, sin la experiencia, entonces es pura y, por lo tanto, necesaria y universal, pero si la razón toma algún apoyo de la sensación, se mezcla usando proposiciones de la experiencia, entonces, no llegamos a comprender las verdades conectadas entre las cosas; el resultado son pensamientos confusos en los que no se nutre lo *posible-racional* como necesario. Estas verdades están comprendidas en la razón, mostrándose en los silogismos. Por eso, lo indubitable se fundamenta en la correcta formulación de los silogismos. Todo descubrimiento científico se computa como posible, porque se adhiere a las pautas de las reglas del orden racional. La definición del entendimiento se hace cada vez más explícita: “El entendimiento es la facultad de representarse distintamente lo posible”¹⁴¹, dirimir implica entender lo posible.

No obstante, en la percepción se nos muestra la claridad cuando aperecimos la diferencia dentro de la multiplicidad de los objetos, porque es en la distinción, de la estructura de las partes, donde se fundamenta los pensamientos que sustentan el conocimiento de la ciencia. Para que la conciencia opere en esta distinción, le es necesario reflexionar, y por medio de la reflexión comparecen las reglas según el grado de intervención de la razón. Y es este binomio entre la reflexión y la razón lo que queda expresado en la determinación de los conceptos o en la expresión de los juicios. Resumiendo, el método lógico-deductivo se estructura a través del silogismo. Esta

¹⁴¹ Ibid. § 277. De qué es el Entendimiento, pág. 123

operación del entendimiento que representa lo que distingue y la razón que analiza lo representado, para esclarecer dicha representación, conlleva reglas lógicas universales y necesarias, es el modo en el que el concepto tendrá que contener lo posible en general. El método debe evitar la ambigüedad, la confusión, no se debe aceptar ningún principio sin fundamento demostrado; de las definiciones hasta las conclusiones tiene que establecerse una derivación continua, sin fisuras ni saltos, éste es el procedimiento de la filosofía como ciencia de lo posible.

Lo que subyace ontológicamente es una afirmación evidente: *es real lo lógicamente posible, pero no necesariamente lo posible existe*¹⁴². En efecto, "lo real" puede deducirse solamente de lo posible pero la posibilidad no implica la existencia. Si entendemos lo *posible- racional* como una adecuación de las inferencias lógicas, cuyo principio axiomático es el *principio de no contradicción*, podemos derivar una conexión demostrada entre lo *posible- lógico* con lo *real- existente*. Puesto que la racionalidad está ligada a una dis-posición del entendimiento, la ciencia y el conocimiento son el ámbito de todos los objetos posibles y por qué pueden ser posibles. Ahora bien, no todo lo que es posible garantiza su existencia, requiere, cognitivamente, de la experiencia. La diversidad y la multiplicidad, que tiene su origen en las percepciones que componen toda representación, tienen que ser validadas por el grado de perfección, y está se establecen y se compara con los atributos que se le asignan al orden divino. Este es el axioma racionalista que conduce a todo dogmatismo y a un uso de la razón que excede con mucho su propia capacidad, siguiendo el argumento kantiano de la primera crítica. Este uso de la razón está a su vez implicado con el fundamento de lo innato y su procedencia en el orbe divino, todo este proceder permite distinguir el binomio *claridad/ confusión* de la cognición y apercepción de la conciencia.

La Philosophia perennis tratará sobre los primeros principios de lo posible- racional, y la lógica sobre el uso de los conceptos que se adhieren al ratiocinio: El principio de contradicción como el principio de identidad garantiza que <<Nada pueda ser y no ser a la vez>>¹⁴³. Por eso el ámbito posible de una "cosa", que no alcanzamos a determinar, es ubicado en la posibilidad y, cuando la "cosa" está absolutamente determinada, es decir, se ha cumplido todos los nexos o plexos universalmente significativos, entonces, podemos hablar de existencia: *Existencia est omnimoda determinatio* (la existencia es la total determinación). Es como si la totalidad fuese el orden, la unidad de todo lo *racional-posible*. El resultado del análisis wolffiano tiene su referencia, más sugerente para la filosofía trascendental, en que los *conceptos a priori* son propios de las llamadas ciencias teóricas (Ontología, Cosmología, Psicología racional). Para la filosofía de Wolff la ontología es la razón de *ser* racional, y esta razón se forja en torno al principio de

¹⁴² "Dado que es posible aquello que no encierra en sí nada contradictorio, resulta más que evidente que algo no existe por el simple hecho de ser posible y de la mera posibilidad no se puede concluir que algo es o que será. Pues cuando reconozco que algo es posible, no puedo suponer por ello que exista realmente o que haya existido en el pasado o que sucederá en el futuro." Ibid § 13 Lo que es posible, no existe ya por ello, pág. 66

¹⁴³ "Algo no puede a la vez ser y no ser. A esta proposición la llamamos principio de contradicción, y de él no solamente reciben los silogismos su certeza, sino que también mediante él se pone fuera de toda duda la proposición que hemos comprendido: como en el presente caso en que comprendemos que somos conscientes de nosotros mismos." Ibid. § 10 El principio de no contradicción.

*razón suficiente*¹⁴⁴, y a partir de este principio, se deriva la posibilidad de toda deducción racional, pudiéndose expandir en la deducción, extrayendo principios e ideas desde la garantía de este principio lógico- ontológico.

En el viraje trascendental la *razón pura* no pertenece a la naturaleza de los fenómenos, pero una vez establecidas las condiciones legítimas y los límites de las distintas facultades, su capacidad de interconexión, exceden al propio fenómeno. Las ideas de la razón son necesarias como ideas orientadoras como nexos especulativos a los que tiende la propia naturaleza racional. Lo que se deja en evidencia es que los conceptos que derivan a su vez de conceptos impiden un método que garantice un progreso claro de la metafísica como ciencia, ya que, son conceptos vacíos si no están vinculados a lo dado en la experiencia. Si es posible que la metafísica alcance el estatuto de ciencia, ésta debe también situarse como referencia y finalidad en los principios que regulan nuestro conocimiento, si bien es cierto, este primer punto inicial del método dogmático está en el riguroso análisis de Wolff.

La filosofía de Kant, su sistema crítico, aborda esta doble vía del paradigma ontológico que se inicia en la modernidad. El sistema crítico canaliza los vértices ontológicos racionalista y empirista para llevarlos a las condiciones de su filosofía trascendental tal y como quedan en las *críticas*¹⁴⁵. En esta convergencia ontológica, que recibe como herencia el filósofo de Königsberg, queda abierta, por un lado, lo que procede del idealismo berkeleyano, donde el ser de lo percibido no existe fuera de la mente, y donde la existencia está implícita en la percepción. Y del lado racionalista, desde el mismo Descartes, aunque la principal fuente del pensamiento kantiano, por formarse en él, viene de la mano de Leibniz y Wolff, finalmente, dicho paradigma se puede sintetizar así: *posibilidad* y *ser* van unidos a la universalidad y necesidad, en una perfecta adecuación, que queda implícita en el cogito, en relación con la percepción recibida. Pensar los nexos entre pensamientos será el reto del pensamiento racional y también de la filosofía trascendental.

Del racionalismo queda abierto lo que Leibniz admitió: hay muchísimas percepciones de las que no tenemos conciencia reflexiva pero que requieren, del cogito, atención. Esta capacidad del sujeto y la de su propia conciencia, como se ha dicho, la llama *Apercepción*. Este lugar de la apercepción tendrá una nueva formulación en el pensamiento kantiano. Se recuerda que el principio máximo de toda intuición posible, de toda diversidad que podía recoger la intuición de la sensibilidad, está sujeta a la condición formal del espacio y del tiempo. Pero este mismo principio sobre la posibilidad de la diversidad de la intuición, también, se halla sujeta a las condiciones de la "originaria" y pura unidad sintética de la *Apperzeption* (apercepción). Y en esto se fundamenta el giro de la filosofía trascendental con respecto a las posiciones tanto racionalistas como empiristas.

¹⁴⁴ "Puesto que es imposible que algo pueda hacerse de la nada, todo lo que existe ha de tener su razón suficiente por la cual es, es que aquello puede convertirse en real. A este principio lo vamos a llamar *el principio de razón suficiente*." Ibid. § 30 El Principio de Razón suficiente.

¹⁴⁵ Después de su célebre Dissertatio de 1770, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, los siguientes once años serán de ausencia de publicaciones importantes hasta la aparición de *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica de la razón pura*) se designará como KrV, (1781), seguida de la *Kritik der praktischen Vernunft* (*Crítica de la razón práctica*) se designará como KpV, (1788), y culminándose el periodo crítico con *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del Juicio*) se designará KrU, (1790).

Se admite, a partir de estas consideraciones sobre la *Apperzeption*, que la variedad de representaciones, aunque se den a través de la intuición sensible como mera receptividad, sea imprescindible para la razón pura y su análisis, que la forma de la intuición se halla *a priori* en nuestra facultad de representar, es decir, en el entendimiento, bajo la forma de la categoría, opere como la garantía que unifica la objetividad y el conocimiento trascendental de la naturaleza. La premisa es clara para Kant: el entendimiento piensa, no intuye. Pensar es combinar las representaciones y esta combinación es la función del entendimiento como facultad de representar. Es la operación intelectual del sujeto como conductor de la síntesis: <<Porque combinar quiere decir representar la unidad sintética de lo diverso. >>¹⁴⁶. Esta caracterización permitirá al entendimiento deducir la posibilidad de las categorías. Porque el lugar fundamental de la subjetividad quedará sujeta a los principios de la razón (*principium rationis*), y al modo de representarse la “contingencia” del fenómeno a la experiencia posible, a lo que podemos conocer y a todo lo que no podemos conocer pero si pensar. En la distinción entre pensar y conocer permite vislumbrar el alcance de la separación que supone la metafísica racionalista en general de la filosofía trascendental¹⁴⁷. Distinción que facilita la investigación de la primera *Crítica* y el desarrollo de las dos siguientes. Se puede advertir que en la postura de Wolff hay ya un intento de perfilar que el conocimiento no está ni fuera ni dentro del sujeto, sino en una adecuación de lo uno y lo otro en las conexiones que son lógicas o con las estrictas reglas que el Juicio enlaza. Aún admitiendo, por parte de Kant, el ingente esfuerzo de C. Wolff por distinguir y precisar todos los conceptos, que fundamentan el sentido prioritario de la metafísica con respecto a las demás ciencias, sus enlaces y relaciones, sigue siendo insuficiente para la investigación crítica, ya que no se puede admitir como principio que todo aquello que procede de la sensibilidad son conceptos confusos u oscuros, o considerar que el conocimiento sólo contemple como válidos aquellos conceptos claros que proceden de la elaboración del entendimiento, cuya consecuencia supone reducir el conocimiento posible de las ciencias a los conceptos porque sólo sean más claros. Esta reducción de la experiencia a mero conocimiento confuso niega la explicación de comprender qué y cómo se conoce, o lo que aparece dado como materia o contenido en la representación. No puede ser convincente ni operativo dejar al margen una parte de lo que constituye un fenómeno como tal para cualquier percepción. No basta considerar una respuesta claramente onto- teológica sobre que la “realidad” está previamente compuesta en grados de perfección, es decir, que va de las ideas claras a las ideas más confusas según la procedencia de las mismas y, asumiendo la existencia de un ser u orden divino como espacio de toda posible racionalidad. La razón no puede derivar todos los conceptos del entendimiento más allá de las condiciones de la experiencia, sin evaluar o vislumbrar las mismas condiciones en las que se muestra la experiencia en los juicios. La razón no integra los conceptos del entendimiento directamente sobre el dato singular o sobre el objeto particular inmediato como representación, sino que determina lo que pertenece legítimamente a lo *fenoménico* dentro de una experiencia posible general, y

¹⁴⁶ Ibid. KrV B 131, pág. 153.

¹⁴⁷ "El conocimiento de un objeto implica el poder demostrar su posibilidad, sea porque la experiencia testimonie su realidad, sea a priori, mediante la razón. Puedo en cambio, pensar lo que quiera, siempre que no me contradiga, es decir, siempre que mi concepto sea un pensamiento posible, aunque no pueda responder de si, en el conjunto de todas las posibilidades, le corresponde o no un objeto." Ibid. KrV BXXVII, n.

lo que pertenece a lo *nouménico*, a lo que no se puede conocer pero si puede y debe ser pensado. Aunque si se profundizara más en los planteamientos de Wolff, podríamos comprobar el papel indispensable de todo lo que procede de la experiencia y, de cómo ésta es necesaria para la comprobación de todas las deducciones, derivaciones o inferencias lógicas en el método de las ciencias en general¹⁴⁸. La crítica a esta postura, que se definió como *lógica- ontológica* donde lo posible racional es real -entendiéndolo como se ha expuesto-, contrasta con la propuesta kantiana donde "lo real" no puede ser deducido por lo posible, la existencia de los "objetos" no pueden inferirse a priori, es decir, lógicamente, sino que reclama que del "objeto", nosotros conocemos una representación y ésta requiere, al menos, que proceda de la experiencia de una sensación. Una vez que se reconoce a la razón pura, y en esto es profundamente seguidor del racionalismo de Wolff, la capacidad de regular y legitimar los límites y el cómo de los principios del conocimiento, siendo este obligatoriamente universal y necesario, se concluye en que el conocimiento general, como tal, remite a un uso legítimo de la razón pura teórica, donde la propia experiencia valida dicha legitimidad. No se trata de una génesis fáctica, o de un tiempo como medición de un proceso psíquico, de los intervalos en los que se suceden los hechos, sino que los principios por los cuáles la experiencia es posible como conocimiento (objetivo) es validado en la forma de la experiencia posible. Lo legítimo y lo que se puede regular como un uso correcto de la razón se dirige a toda experiencia posible, a todo conocimiento que conlleve principios *a priori*, lo que aporta el propio sujeto-mente.

Resulta clave esta distinción entre pensar y conocer en la que se sitúa el continente de la Filosofía trascendental¹⁴⁹ porque se trata de lo que supone discernir, enjuiciar lo que se *re- presenta* a la conciencia. El conocimiento de las representaciones no se da de un modo inmediato sino que requiere de una exploración metódica. No obstante, lo posible es un cierto límite de todas las capacidades o facultades implicadas en la cognición. Las "cosas" no llevan ellas mismas el contenido de lo que se puede conocer, no contienen nada trascendente, no hay un contenido trascendente que se pueda conocer directamente en la recepción de un sujeto. De la "cosa" no cabe deducir otras implicaciones sobre la verdad o la realidad. No se puede conocer la <<cosa en sí>>.

El procedimiento metódico de la crítica consiste en pensar las condiciones por las que legítimamente la *razón pura* puede ser juez y parte en el análisis que requiere la búsqueda de los principios *a priori*, principios que regulan toda *experiencia posible*. Y es desde la *experiencia posible* donde se termina de regular una nueva ontología de la modernidad. Este sería el cometido de una metafísica futura que pretendiera alcanzar el estatuto de ciencia, tal como nos dejó el propio Kant en los prólogos de la *Crítica de la razón pura*¹⁵⁰ como en el de los *Prolegómenos*¹⁵¹.

¹⁴⁸ "Obtenemos este concepto o bien mediante la experiencia o bien mediante la razón." C. Wolff, 2. De los primeros Principios de nuestro conocimiento y de todas las cosas en general. § 390. De dónde procede la Certeza. *Pensamientos racionales acerca de Dios, el Mundo y el Alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general. Metafísica Alemana*, trad. de A. González Ruiz, AKAL- clásicos del pensamiento, 2000, pág. 156.

¹⁴⁹ "Llamo trascendental a todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuando de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori*." KrV A 11s / B25. op. cit.

¹⁵⁰ "Este ensayo obtiene el resultado apetecido y promete a la primera parte de la metafísica el

Lo que Kant aporta al paradigma ontológico de la modernidad lo expresa inicialmente en su conocidísimo *giro copernicano*: << (...) lo que consideramos el nuevo método del pensamiento, a saber, que sólo conocemos *a priori* de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas>>¹⁵². El sujeto es un sujeto que participa activamente en el modo y la forma de conocer a través de cómo accedemos a la representación, en el modo en el que se enlaza las percepciones en lo representado. A partir del *sujeto* tiene sentido lo representado. <<Pensar un objeto y conocer son, pues, cosas distintas>>¹⁵³.

El sujeto *crítico* se define en esa relación entre conocer y pensar. El conocer conlleva la determinación de qué podemos considerar un conocimiento objetivo y legítimo, lo que expresa en la formulación del *juicio sintético a priori*. Mientras que el pensar le pertenece a la condición de nuestra subjetividad sin la necesidad de elaborar un conocimiento objetivo¹⁵⁴. Esta problemática epistemológica encierra una posición ontológica que corrige los postulados del empirismo y del racionalismo. El sistema crítico tensiona las posturas dogmáticas y escépticas. El sujeto no es sólo un receptor pasivo que accede a la realidad a partir de la representación de un objeto venido de la sensación, pero tampoco este objeto advenido puede ser el elemento impulsor de nuestra determinación cognitiva, porque sólo se refuerza alguna parte de nuestra construcción subjetiva y, puede, necesariamente, ser rechazado aquello que genera incertidumbre. Por todo ello, esta bifurcación ontológica de la Modernidad derivará, con el sistema trascendental, en un análisis de la subjetividad en la que se encauce los dos postulados contrapuestos (racionalismo/ empirismo).

camino seguro de la ciencia, dado que esa primera parte se ocupa de conceptos a priori cuyos objetos correspondientes pueden darse en la experiencia adecuada. En efecto, según dicha transformación del pensamiento, se puede explicar muy bien la posibilidad de un conocimiento a priori y, más todavía, se pueden proporcionar pruebas satisfactorias a las leyes que sirven de base a priori de la naturaleza, entendida ésta como compendio de los objetos de la experiencia. (...) Este resultado consiste en qué, con dicha capacidad, jamás podemos traspasar la frontera de la experiencia posible, cosa que constituye precisamente la tarea más esencial de esa ciencia." KrV, prólogo B XIX, op. cit. pág. 21.

¹⁵¹ "La conclusión de este párrafo es, por tanto; que la metafísica se ocupa propiamente de proposiciones sintéticas a priori, y que sólo éstas constituyen su fin, para el cual ella necesita ciertamente algunos análisis de sus conceptos, por consiguiente necesita juicios analíticos, en lo cual empero el procedimiento no difiere del de toda otra clase de conocimiento, en el que mediante el análisis sólo se busca poner distinción en los conceptos. Pero la producción del conocimiento a priori, tanto según la intuición como según los conceptos, y finalmente, también, de proposiciones sintéticas a priori, y ello en el conocimiento filosófico, constituye el contenido esencial de la metafísica." Kant. I., *Prolegómenos, a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*. Cuestión general de los prolegómenos. ¿Es, en general, posible la metafísica? Sección 4ª, trad. Mario P. M. Caimi, ed. Charcas, Medrano, Buenos Aires, 1984, pág. 33.

¹⁵² KrV B XVIII op. cit.

¹⁵³ Ibid. KrV B 146 § La categoría no tiene otro uso para el conocimiento de las cosas que aplicación a objetos de la experiencia.

¹⁵⁴ "Lo *subjetivo* de la forma de la sensibilidad que está *a priori* a la base de toda intuición de Objetos es lo que nos posibilitó tener *a priori* un conocimiento de Objetos, tal como ellos nos aparecen. (...), definiendo lo subjetivo como el modo de representación según el cual es afectado nuestro sentido por objetos, sean éstos externos o sea el objeto interno (ed. nosotros mismos); podemos decir así que no conocemos esos objetos sino como fenómenos." I. Kant; *Los progresos de la Metafísica desde Leibniz y Wolff*. Primer manuscrito. Tratado. Sección primera Historia de la Filosofía Trascendental Alemana en la época Moderna. Estudio preliminar y traducción de Felix Duque, Tecnos, Madrid, 2002, pág. 30.

El método trascendental se enfrenta a esta misiva dogmática para alejarse de la siguiente idea: de que el entendimiento tiene la capacidad de intuir ideas y conceptos sin necesidad de acoger en sus juicios nada que proceda de la sensibilidad. Esta misiva del racionalismo dogmático tiene una consecuencia evidente: sustenta la certeza, en la que debe ampararse todo conocer, en un desprendimiento de lo inmanente, y este ejercicio de elaboración conceptual, por parte del entendimiento, proporciona representaciones de fenómenos, estando los fenómenos sujetos a las demás demostraciones, a la construcción de silogismos y a principios lógicos. La razón, a partir de esta consideración sobre el entendimiento, concibe una vía ilimitada y gradual de ideas o conceptos que traspasan los estrechos ángulos de la experiencia sensible. El sujeto crítico será el origen y el límite de toda experiencia posible. Tener y deducir ideas desborda con mucho la capacidad del entendimiento, no es su función, el entendimiento se encuentra capacitado para proporcionar conceptos cuando se halla ante una representación que tiene una clara procedencia de la sensibilidad. La razón es la que establece estos límites legítimos que deben propiciar un conocimiento objetivo de la naturaleza. La razón no da constancia de la experiencia, sino de los principios e ideas que a su vez pre- determinan el tipo de juicio que conlleva un conocimiento seguro de las ciencias. Lo que podemos conocer no tiene que ver con la sensación como materia de la percepción. El fenómeno tiene cabida en la formación de *juicios sintéticos a priori*. A pesar de los principios metafísicos de los que parte el análisis crítico, también, con el empirismo, la metafísica sufrió una profunda catarsis, un necesario desbordamiento que lleva a la razón a medirse con su propia capacidad de delimitar su propio límite. Este límite sitúa al sujeto en relación a lo observable, es decir, en la experiencia como inicio y validez de todo conocimiento. La experiencia es el comienzo y único instrumento en el que se alberga lo importante de las ciencias.

Aunque será Hume quien emprenda una fortísima crítica a las pretensiones de la metafísica racionalista en pleno siglo XVIII, en pleno siglo de las luces, en el siglo de la razón, por ejemplo, cuando investiga la conexión de la *causa* y el *efecto*, tal y como explica el propio Kant, la exigencia de Hume hacia la razón fue mostrar que ésta no podía dar cuenta de las conexiones entre causa y efecto a partir de conceptos, a partir de deducciones *a priori*, porque algo sea no necesariamente implica que otra cosa tenga que existir. Para Hume, lo evidente, es que tal conexión procede de la imaginación y que es desde ésta donde se obtiene el contenido de la experiencia¹⁵⁵. El

¹⁵⁵ "Hume partió, en lo principal de un único pero importante concepto de la metafísica, a saber, del concepto de la conexión de la causa y el efecto (también por consiguiente de sus conceptos derivados, de fuerza y acción, etc.) y exigió a la razón, que pretende haber engendrado este concepto en su seno, que le diera cuenta y razón del derecho con que piensa ella que algo podría estar constituido de tal modo que, si es puesto, por eso mismo debiera ser necesariamente puesta también otra cosa; pues eso es lo que dice el concepto de causa. Demostró de manera irrefutable que es completamente imposible para la razón pensar a priori y a partir de conceptos tal enlace, pues éste incluye necesidad; pero no se puede concebir cómo, porque algo es deba existir necesariamente también otra cosa, y cómo por tanto, se pueda introducir a priori el concepto de tal conexión. De aquí concluyó que la razón se engaña con este concepto, que equivocadamente lo tiene por su propio hijo, pues no es sino bastardo de la imaginación, la cual, fecundada por la experiencia, ha conducido ciertas representaciones bajo la ley de la asociación y hace pasar la necesidad subjetiva que de allí surge, esto es, la costumbre, por la necesidad objetiva que surge de la inteligencia. De aquí concluyó que la razón no tenía absolutamente ninguna facultad para pensar, ni aun sólo en general, tales nexos, porque entonces sus conceptos serían meras invenciones, y todos sus presuntos conocimientos a priori no serían más que experiencias vulgares, mal marcadas; lo

uso de la razón (racionalista) en su trama final hacia el dogmatismo y el uso de la experiencia que suele ser enmarcado como escepticismo, dado el carácter del empirismo de Hume, permiten dejar abiertos los problemas epistemológicos de la modernidad. La tarea principal del pensamiento filosófico es la experiencia, ¿Cómo es posible la experiencia? Aquí no viene al caso el principio de que todo conocimiento derive únicamente de la experiencia, cuestión que concierne a una *quaestio facti* y se admite sin más problemáticas. La refutación del idealismo, el que procede a partir de Descartes y de Berkeley, se hace necesaria una vez que el análisis crítico se sitúa en los *postulados del pensar empírico*¹⁵⁶. Lo que queda abierto y por resolver es si pueden tener existencia las cosas externas independientemente de mi conciencia, es decir, de mi representación sobre ellas. Ciertamente, la respuesta kantiana a este dilema idealista tiene su foco en una afirmación irrefutable para él: de lo que hay conciencia, lo que le llega a ésta como representación, es de mi *experiencia interna*¹⁵⁷. La experiencia tiene dos caras sobre lo que la conciencia recibe, la experiencia interna se da en el tiempo, se constituye desde un orden temporal, es un intervalo entre hechos pues, unos acontecen antes y otros después, lo que es lo mismo, la experiencia interna tiene lugar en el orden temporal entre una representación y otra. Y aunque se dan en mi mente coincide con la experiencia empírica de mi existencia; para que ello se produzca es necesario que este hecho este ligado a algo fuera de mí, y en relación a algo exterior a mí. La existencia de las cosas externas no son un acto de fe, ni una invención de la imaginación como señala Kant en el prólogo de la segunda edición¹⁵⁸. La intuición tiene su base en la relación de la experiencia del sentido externo con el sentido interno, puesto que la misma experiencia interna descansa en la condición de posibilidad de la experiencia en general. Mientras la existencia de la "cosa externa" quedará enlazada a la determinación de la propia existencia (de la existencia del sujeto) pues, ambas son las dos caras de una misma experiencia que se dan simultáneamente. Kant se aleja de la respuesta del idealismo en la medida que sostiene que la existencia de las cosas externas (en el espacio) fuera de nosotros es incierta e indemostrable, imposible. Lo que queda afirmado por parte de la crítica es que en el orden temporal de las percepciones algo permanece independientemente de la simple representación de una "cosa exterior" a mí, la relación implícita es una intuición sensible y sólo sensible¹⁵⁹.

cual equivale a decir: no hay ninguna metafísica, ni puede haberla." *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*. Prólogo, op. cit. pp. 13-14).

¹⁵⁶ "1- Lo que concuerda con las condiciones formales de la experiencia (desde el punto de vista de la intuición y de los conceptos) es posible. 2- Lo que se halla en interdependencia con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es real. 3- Aquello cuya interdependencia con las condiciones universales de la experiencia es (existe como) necesario." Ibid. KrV B 265 / B 266, pág. 241

¹⁵⁷ "En efecto, el tiempo no constituye un objeto de percepción con lo que puedan compararse los fenómenos. Es la regla del entendimiento, único medio por el cual la existencia de estos últimos pueda adquirir unidad sintética desde el punto de vista, la que señala su lugar en el tiempo a cada uno de los fenómenos. Consiguientemente, esa regla determina *a priori* y con validez universal para todo tiempo." Ibid. KrV B 262, pág. 239

¹⁵⁸ Ibid. KrV BXL n.

¹⁵⁹ "La representación "yo existo", que expresa la conciencia que puede acompañar a todo pensamiento, constituye lo inmediatamente incluido por la existencia de un sujeto, pero no es todavía un *conocimiento* de este sujeto ni es, consiguientemente, un conocimiento empírico, es decir, no es todavía experiencia. Para que lo fuera haría falta una intuición, aparte del pensamiento de que algo existe, y en este caso, una intuición interna. El sujeto tiene que ser determinado con respecto a ésta – el tiempo- , lo

Si el *sujeto crítico* es el origen y el límite mismo de toda experiencia posible, las facultades que operan en la subjetividad serán delimitadas, determinadas por una razón que establece los límites legítimos de todo conocimiento. Es ahora más fácil someter a este argumento a una consideración evidente, la razón no da constancia de la experiencia sino de los principios e ideas que predeterminan el juicio. Y de estos Juicios ya determinados por las condiciones de un conocimiento general, cuáles añaden conocimiento y son objetivos; y cuál son esos juicios, que aún siendo conformados *a priori* se fundan en la subjetividad, dan cuenta de aquellos objetos particulares y cuya procedencia se encuentra en la actividad misma del sujeto y son parte de sus mismas facultades. Lo que podemos conocer no tiene que ver con la materia de los fenómenos sino en el modo en que los conocemos, es decir, qué pasa a partir de su representación. En el universo crítico con la *razón* se razona, no se “conoce”, no se va conociendo a sí misma en el acto de razonar- se, sino que se razona sobre *algo*, sobre una re- presentación cualquiera. La razón siempre se ejecuta sobre algo. La razón constata, enlaza, relaciona y unifica, en la razón se da la verdad y opera sobre la conciencia enredando el pensar y el conocer. La razón enlaza, es un nexo necesario, con todo lo que procede de la experiencia. Nexo necesario de la razón entre la experiencia y el entendimiento que legitima y valida distinguiendo el mero pensar y el conocer sobre una re- presentación. Eso legitimado, por un uso específico de la razón pura, nos conduce inevitablemente a una premisa del método seguido: lo que se *re- presenta* en la conciencia tiene sus condiciones, de tal manera que el pensar es una actividad reflexiva, y conocer es esclarecer las condiciones de toda experiencia posible; lo que se pre- dispone sobre un caso particular dado es su *experiencia posible*, sobre el modo mismo de poder formularse dentro de un conocimiento en general.

La filosofía crítica no trata de la *quaestio facti*, no se trata de alcanzar el conocimiento último de los objetos ni las *quididades*. Por este motivo la filosofía trascendental sería la única forma de pensar el orden metafísico, es pues una investigación metódica sobre toda la posibilidad del conocimiento en general. Un sujeto sujetado a sus límites y es este límite en el que convergen las legitimidades de todas y cada una de las facultades del espíritu. El punto central de las críticas es que inician su investigación como un método en el que su centro neurálgico es una *quaestio iuris*, es decir, una base regulativa y legislativa que le corresponde a la razón, una razón pura que opera *a priori* en el sujeto-mente cuando éste aborda aquello que se muestra como *Phaenomenon*; una aparición, experiencia cuya forma en la que se da, se dirime si la representación aparecida de los objetos pueden ser regulados y legitimados para un conocimiento en general (universal y necesario). Esto permite concluir que el sentido ontológico del conocimiento en relación con el objeto parte de la premisa de que no se conoce nada de la cosa *en sí*, del mundo *nouménico*. El sujeto trascendental es un sujeto metafísico en la medida que pretende indagar entre las reglas, las formas de todo conocimiento en general, de toda experiencia posible.

El giro ontológico del pensamiento crítico abrirá un discurso sobre si hay una posible validez y legitimidad para un conocimiento en general como único modo de *ser*. La forma del *a priori* es lo que precede a toda construcción posible de un conocimiento en general, pero esta forma del *a priori* sólo opera en la medida que legitima, valida un

cual requiere que haya objetos exteriores. La experiencia interna es, pues, simplemente mediata y sólo es posible a través de la experiencia externa." Ibid. KrV B 277.

modo de la representación, como de *ser* de lo *ente*, lo que se muestra en la intuición pura. Si se recuerda el inicio de la problemática epistemológica de Kant, la relación entre concepto e intuición, podemos recordar que esa relación lleva implícita la condición misma del *a priori*. El concepto para ser concepto tiene que contener la unidad de lo que se da como *Phaenomenon* y éste darse desde la experiencia es diverso y múltiple. Por eso el concepto sintetiza y unifica el fenómeno. Ahora bien, en este proceso también queda implícita la condición del *a priori*. Lo *a priori* no procede ni precede a la experiencia, sino que está implícita en la constitución de las condiciones de posibilidad de la experiencia posible en las condiciones en general, aquellas condiciones en las que tanto el entendimiento como la sensibilidad aportan lo necesario para que pueda hablarse con propiedad de conocimiento. El entendimiento aporta el concepto y confiere a las sensaciones el carácter de objetividad, el entendimiento dirige su atención a la intuición no a la cosa directamente. Las intuiciones puras (tiempo y espacio) remiten a una experiencia propiamente subjetiva. La experiencia, en su mostrarse como *Phaenomenon*, tiene una doble procedencia, el sentido interno, el tiempo, que permite la conexión de todas las representaciones múltiples contenidas *a priori*, y el sentido externo, donde el espacio, es la condición formal de la multiplicidad en la que sólo es posible como fenómeno si previamente es *a priori*.

El *pensar* es una actividad reflexiva del sujeto y puede emitir juicios mientras que en el conocer el sujeto somete y lleva a la re- presentación a sus propias condiciones *a priori*. Lo que se pre- dispone sobre un caso particular dado tiene que adecuarse a las exigencias de las condiciones del sujeto, llevar lo particular a su experiencia posible y en ese instante poder formularse con vistas a un conocimiento en general, ésta es la exigencia. Y ciertamente hay un tipo de representación que se da en la conciencia (en la aprehensión), es un darse como aparición, lo que Kant llama *Erscheinung*, lo que se da mostrándose desde sus condiciones de posibilidad, es decir, a esa representación que comienza con la experiencia y sometida a la forma subjetiva de conocer es lo que Kant denomina *Phaenomenon* (fenómeno).

Kant aborda el método que tiene que seguir la razón pura para delimitar cada uno de los distintos elementos, principios, análisis, etc. Para establecer los límites del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*, en su uso teórico y más adelante en su uso práctico, la filosofía trascendental se orienta en esa delimitación operativa de la razón para concluir todo el sistema metódico. El conocimiento como tal remite a una legitimidad, un uso adecuado de la razón teórica, en la que la propia “experiencia” valida dicha legitimidad. No se trata de una génesis fáctica, un tiempo que mide psíquicamente los intervalos en el que se suceden los hechos, sino que los principios por los cuales la experiencia puede darse son principios que regulan la posibilidad de la experiencia y por tanto, del conocimiento. La filosofía trascendental tiene que enfrentarse a responder a la cuestión ¿cómo es posible la experiencia? Y sólo encontrará respuesta en la necesidad de una *Crítica de la razón pura*, éste es el problema crítico esencial. Problema que requiere de una reformulación del cómo es posible la experiencia a ¿cómo es posible un conocimiento *a priori* teniendo en cuenta los juicios sintéticos? Si se puede hablar de conocimiento es porque se puede llegar a un juicio que resulte de un concepto que contenga una realidad objetiva. Sólo a partir de las condiciones de la experiencia posible puede ser abordado el problema de la experiencia como inicio de nuestro conocimiento. Y es que toda experiencia consta de intuiciones. Aunque el conocimiento comienza con una *intuición sensible* para que ésta

sea un conocimiento objetivo es necesario que se dé una *intuición a priori*, las *formas a priori* de la intuición: el espacio y el tiempo.

Aquí se cierra la brecha que separa la filosofía leibnizo- wolffiana de la filosofía trascendental, ya que la primera da cuenta de la existencia de los objetos amparándose en el *principio de razón suficiente*, en el que todo tiene un fundamento o razón y por lo tanto, una consecuencia. Y la relación de esa razón suficiente sólo podría establecerse de un modo lógico, los conceptos que derivan sólo de la intervención del entendimiento. La razón sería un instrumento de relación entre conceptos, el resultado es que se cierra el círculo sobre la cosa y de ella sólo cabe establecer juicios analíticos, según el modo en que los califica Kant.

Y ciertamente hay un tipo de representación que aparece o se da como aparición, lo que Kant llama *Erscheinung*, lo que se da mostrándose desde sus condiciones de posibilidad es decir, el *Phaenomenon* (fenómeno). En definitiva, lo que se re- presenta en la conciencia tiene sus propias condiciones y éstas las proporciona el sujeto, son el motivo por el cual podamos tener un conocimiento a priori, es decir, independientemente de la experiencia¹⁶⁰. Pero es muy importante situar la labor del entendimiento en relación a los fenómenos, a la capacidad de enlazar lo diverso en general, pues, las leyes no se hallan en los fenómenos mismos, sino sólo en relación al sujeto, es decir, los fenómenos no tienen existencia, son meras representaciones. La filosofía trascendental se maneja en las meras representaciones. Por un lado, sería un límite entre el racionalismo y el empirismo, la / que une y separa. <<En otras palabras, todos los fenómenos de la naturaleza tienen que someterse, en lo que a su combinación se refiere, a las categorías, de las cuales, como fundamento originario de la necesaria legalidad de la naturaleza (en cuanto *natura formaliter spectata*), depende ésta (considerada simplemente en cuanto naturaleza en general). (...), las leyes particulares no pueden derivarse totalmente de las categorías, si bien todas aquellas se hallan sujetas a éstas. Es necesario que intervenga, además, la experiencia para conocer las leyes particulares.¹⁶¹>> Kant se alejará definitivamente de la noción de naturaleza como *Natura naturans*, donde está vinculada de modo directo a la inteligencia divina y a la naturaleza como acontecimiento de la creación. La teodicea de Leibniz es un buen ejemplo de esta concepción y por la cual le permite concebir la *Armonía preestablecida*. Sin embargo, para Kant, la razón no puede ampararse en esta premisa incuestionable y hacer un uso inmediato de la naturaleza como una prolongación de una pura abstracción. El entendimiento humano ordena y objetiva, según sus leyes y categorías, como producto de su actividad, eso que se nombra como

¹⁶⁰ "No hay duda alguna de que nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues ¿Cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afecten a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominado experiencia? Por consiguiente, *en el orden temporal*, ningún conocimiento precede a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella. Pero, aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso procede todo él de la experiencia. En efecto, podría ocurrir que nuestro mismo conocimiento empírico fuera una composición de los que recibimos mediante las impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer produce (simplemente motivada por las impresiones) a partir de sí misma" Ibid. KrV B 1.

¹⁶¹ Ibid. KrV B165.

Naturaleza, tal y como se computa por la razón. Una *razón finita* que pone sus propias condiciones de legitimidad a la forma subjetiva con la que obtenemos un conocimiento. Esto también es parte del giro copernicano, exigencia del sistema crítico trascendental. La *Naturaleza* sigue siendo un tipo de orden universal y formal de los objetos para una intuición dada en la sensibilidad como de lugar donde se aplica las leyes o categorías del entendimiento; es un referente cognitivo de la percepción del sujeto. En el concepto de naturaleza, con la que se confronta el pensamiento kantiano, tiene un doble rostro en la tradición de la modernidad filosófica: La *Natura naturans*, la que se mencionó antes y en la que se basa el racionalismo en general, y la *Natura naturata* donde Kant encontrará su propia vía conceptual a través de las tres críticas¹⁶². La naturaleza no contiene en si misma ningún postulado racional, aunque para Kant, la finalidad de la naturaleza descansa sobre los postulados de la razón que posibilita pensarla¹⁶³.

La filosofía trascendental es el resultado del método crítico que faculta a la razón a conocer los principios a priori, a establecer los límites y el dominio de sus usos en dichos principios. Esta operatividad crítica aborda la realidad en su doble vertiente temática y representativa de un sujeto crítico; todo lo relativo a la determinación objetiva de lo que podemos conocer de la naturaleza y aquello en que la razón pura encuentra su lugar natural, el de la libertad. Pero el centro de gravedad del pensamiento kantiano, su base fundamental, se encuentra en la determinación del *a priori*. Si puede ser posible la experiencia o un conocimiento universal y necesario, éste se encuentra en todo lo que envuelve *lo a priori* como base de la construcción de la subjetividad misma. El *a priori* es la base de la filosofía trascendental que garantiza el acceso necesario para la universalidad de los juicios trascendentales; también esta garantía es imprescindible para la comunicabilidad de los juicios.

El *a priori* estructura y significa la subjetividad del giro kantiano, o lo que es lo mismo, la estructura de la actividad de la conciencia como facultad de conocer, en el que lo *a priori* está y se conforma en las intuiciones puras (espacio, tiempo) y los principios del entendimiento (categorías). En la facultad de conocer lleva implícita la relación del entendimiento y la sensibilidad, enlazados por la imaginación trascendental, y es la construcción objetiva relativa al sujeto, la que da cuenta de lo que podemos conocer en una experiencia posible o sobre la legitimidad del conocimiento en general. Sería necesario recordar que al conjunto de las facultades que conforman la actividad de la conciencia de un sujeto, y a las posibilidades de su experiencia, Kant, las engloba dentro de las facultades del espíritu y estas son: *la facultad de conocer*, que se ha hablado en y desde sus fundamentos, *la facultad de desear*, en el que el uso práctico de la razón pura encuentra su lugar natural, pues, elabora los principios de una ética del

¹⁶² Esta problemática, interesantísima, sobre la dimensión del concepto de Naturaleza en la modernidad y el uso que se hace en la filosofía trascendental no será atendida por este apartado. Pero para una aproximación puede leerse de J.L. Villacañas, 1. Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo. en Estudios sobre la *Crítica del Juicio*, CSIC, Visor, Madrid, 1990. Recopilación de varios autores que se recogen en este libro.

¹⁶³ En las críticas se puede ver lo conflictivo que resulta este término y tan imprescindible, en todo el desarrollo de la modernidad, especialmente en la postura kantiana. La relación de la naturaleza en los dos usos de la razón y el concepto de hombre como sujeto trascendental, tendrá su extensión en la *Crítica del Juicio* pues, se hace necesario un lugar para poder pensar la naturaleza como argumento metafísico, por ese motivo esta crítica está dividida en dos partes, la segunda parte está dedicada a la *Crítica del Juicio teleológico*.

deber que se dirige hacia una ética cívica con claras implicaciones políticas; la *Autonomía de la Voluntad*, la formulación del *Imperativo categórico* y la *Libertad* regulan la conducta moral del hombre. La última facultad del espíritu es la *facultad de sentir* placer o dolor. Con la *Crítica de la Capacidad de Juzgar* (*Kritik der Urteils-kraft*), Kant culmina todo el proceso crítico y el giro filosófico que supone las bases epistemológicas y ontológicas del sistema trascendental. Esta última fase del proceso crítico tiene como objetivo la conexión necesaria entre las dos caras de la Crítica: naturaleza y libertad.

La *Estética*, su fundación como ciencia autónoma, nace de argumentos controvertidos, convirtiéndose en una verdadera encrucijada para la modernidad y para la investigación posterior del siglo XIX y XX. Al ser consideradas como objeto de conocimiento las percepciones como representaciones sensibles que proporcionan placer o crean sentimientos, Baumgarten, dibuja la trama de esta nueva ciencia llegando a las siguientes conclusiones: la actividad artística, el arte, no es una actividad estrictamente racional, aunque pueda contener algún principio universal, ya que la razón contribuye a ordenar las sensaciones desde una "ley interna" o principio común, en que la intuición opere como análoga de la razón (*analogon rationis*). El arte, es objeto de esa nueva ciencia y le proporciona verdades que son derivadas pero necesarias. Al ser necesarias, el arte está determinado por una finalidad, la cognición de la Belleza, y ésta seguirá siendo tratada como una vía para llegar a la perfección. En conclusión, el concepto de perfección es un elemento, claramente teológico, que opera como el barómetro racionalista entre lo más confuso a lo más claro condicionando sus resultados. <<Sin embargo, ahí encontramos las vacilaciones de Baumgarten al intentar una definición concreta de la estética. Estas cinco definiciones de la Estética que en el primer párrafo de su *Aesthetica* (1750) nos presenta, prueban que no haya logrado conseguir una visión coherente de sus problemas. Si la Estética es, o bien una "Scientia cognitionis sensitivae", su independencia queda amenazada, ya que no pasa de ser un aspecto subordinado de la ciencia general del conocimiento, o bien una "Theoria liberalium Atim" escapa a la experiencia estética uno de sus resortes determinantes, la belleza natural y el análisis del valor y de la trascendencia del Arte en la vida humana; o bien una "gnoseología inferior", resulta incluida en el problema general criteriológico y epistemológico; o bien un "Ars pulchre cogitandi", no se sabe bien cómo separarla del pensamiento lógico, ya que por un lado toda forma del pensamiento es dominio de la Lógica stricto sensu, y por otro lado, pensar bellamente es, según el mismo Baumgarten, introducir en el pensar elementos de índole confusa y sensual; o bien un "Ars analogi rationis", nos parece restringir la Estética a una reducida esfera de manifestaciones fantásticas y confusas, desde las cuales el conocimiento solo puede venir por analogía.¹⁶⁴>>. Lo que subyace en el pensamiento racionalista, especialmente en Baumgarten, es el concepto de finalidad estética en la que <<juzgar es percibir la perfección o imperfección de la cosa¹⁶⁵>> la *Belleza* como vía de perfección, una finalidad de lo estético que debe imitar a la naturaleza, entendiéndola como lo más perfecto de la creación divina, de alguna manera, esta postura contiene en su determinación básica a las ideas de Leibniz del mejor de los mundos posibles y el de la armonía preestablecida. Pero en Kant, esta finalidad racionalista tiene su propia

¹⁶⁴ Mirabent, Vilaplana; Artículos. A.G. Baumgarten 1750, *Estudios Estéticos y otros ensayos filosóficos*. Tomo 1, CSIC, Barcelona, 1957, pág. 200.

¹⁶⁵ "Perfectionem imperfectionemque rerum percipio, i.e. diindico" *Methaphisica*, & 606.

formulación en los *juicios teleológicos*, ya que responden a una necesidad objetiva, mientras que la finalidad estética es una *finalidad sin fin*, pues, será imprescindible una armonía entre las facultades, es en stricto sensu, subjetivo. Como se verá el *Juicio de gusto* es independiente de la perfección en sentido racionalista.

La contraposición, a esta postura racionalista y al desarrollo de sus postulados, orientó todo el cuerpo del sistema crítico. La fisura y a su vez la convergencia entre los paradigmas ontológicos, de las dos corrientes del pensamiento moderno, (racionalismo/ empirismo), que se han mostrado, es asumido y establecido por Kant en la idea de que el sujeto es afectado por un objeto, cuya consecuencia es inmediata: no puede haber una intuición intelectual, de haberla, hubiera sido innecesario el sistema crítico, pero no hay, del mismo modo, una intuición sensible que permita conocer de forma inmediata al “objeto”, de aquí el continente de lo *a priori* frente a la asociación de hechos como resultado de las sucesivas impresiones. La base de la subjetividad, que Kant supo ver, se expone en la capacidad de recepción del sujeto- mente cuando es afectado; la percepción y la apercepción son modos de las que proceden las representaciones. El sujeto ni es sólo activo ni sólo pasivo, sino que la conciencia actúa desde la diversidad de las representaciones. Se puede proseguir, finalmente, después de lo expuesto, hacia la aparición de la *Kritik der Urteilskraft*¹⁶⁶ (*la Crítica del Juicio* o del discernimiento). El centro de gravedad de la fundamentación de la *estética* en Kant se encontrará en el *sujeto*, en aquella percepción/ apercepción de un sujeto crítico constituido desde y en el límite de sus capacidades o facultades. Se debe comenzar con una puntualización esencial, al conjunto de las facultades que conforman un sujeto, y a las posibilidades de su experiencia, Kant las engloba dentro de las *facultades del espíritu* (*die gesamte Vermögen des Gemüts*) y éstas son: la facultad de *conocer* (*Erkenntnisvermögen*), la facultad de *sentir placer o dolor* (*Gefühl der Lust und Unlust*) y la facultad de *desear*

¹⁶⁶ Aunque preferentemente se remitirá a la edición y traducción clásica M. García Morente, Colección Austral, editorial Espasa Calpe, Madrid, 1991, en la que se traduce Urteilskraft por Juicio (mayúscula) cuando se refiere a la capacidad de juzgar, y por juicio (minúscula) cuando se refiere a un juicio particular; con respecto a esta particular traducción clásica, traemos aquí la nota a pie de página (225) en la pág. 125, II.6 “¿Qué es el Hombre?” que Félix Duque acomete en su libro *Historia de la Filosofía Moderna*. La era de la crítica. Editorial Akal, 1ª Parte Lógica y Metafísica, el capítulo que le dedica a Kant: “Emplearemos indiferentemente, según conveniencia, facultad de juzgar o Juicio para verter Urteilskraft. Sin embargo, rigurosamente tomadas, ninguna de estas traducciones es correcta. Urteilskraft es literalmente “fuerza de juicio”, y no “facultad” (Vermögen). En su sentido tradicional, facultad designa la capacidad subjetiva para el conocimiento de objetos: por eso, en KrV, donde Urteilskraft tiene significado y función preciso (“facultad de subsumir bajo reglas, esto es, de distinguir si algo se halla bajo una regla dada -casus datae legis- o no”: A 132/B 171), Kant considera Urteilskraft, junto con el entendimiento y la razón, como “facultades superiores de conocimiento” (A 204/B 250). pero como veremos al punto, éste no es el único significado del término, ni el más importante. “Fuerza” (que Kant equipara a “actividad”) es el predicable o concepto mediador de las categorías de sustancia y de causalidad: por la acción (Handlung) desencadenada por una fuerza, la sustancia se manifiesta en efecto como causal (cf. A 204/B250). Liga por tanto las categorías de “sustancia” y “causa”. Y aunque primordialmente se aplica al mundo fenoménico (fuerza como causa de la variación de movimiento: “conocemos la sustancia en el espacio solamente a través de fuerzas”; A 265/B 321), era demasiado seductora su analogía con la actividad reflexiva del sujeto como para que Kant la pasara por alto: el sujeto se reconoce a sí mismo solamente a través de sus propios juicios. También puede consultarse la edición de Roberto. R. Aramayo y Salvador Mas, que la traducen como *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado, Madrid, 2003.

(*Begehrungsvermögen*). La *Crítica del Juicio*¹⁶⁷, en su prólogo, recuerda la definición de la razón pura como la *facultad de conocer los principios a priori*. Todas las críticas despliegan el límite de sus dominios bajo los principios reguladores que le son propios y que la razón unifica y legisla. Para preservar el carácter regulador y legítimo de la razón pura (sobre todo en la primera crítica), Kant, optó por ver lo particular bajo lo universal y necesario -su deuda con respecto a la filosofía de C. Wolff-, solventando así el escollo del método inductivo de la filosofía natural que no terminaba de esclarecer cómo se llegaba a una ley general, y de otro lado, el escollo de un método deductivo, con inspiración lógico- matemático, en el que cualquier dato que procediera de los sentidos o las representaciones de la sensibilidad, no podían constituir un conocimiento certero sino se adecuaban a los principios lógicos y a la exigencia de que si *algo existe es porque* hay un *ser superior* que *existe*. Ahora bien, dentro del propio análisis crítico, el elaborado por las dos críticas, por sus dos tópicos principales (la teórica y la práctica) adolece del extremo distanciamiento de los dos consabidos mundos: el de la Naturaleza y el de la Libertad.

¿Cómo se ubicará la facultad de juzgar en el sistema crítico?: <<El Juicio, que, en el orden de nuestras facultades de conocimiento, forma un término medio entre el entendimiento y la razón, ¿tiene también por sí principios *a priori*? ¿Son éstos constitutivos, o meramente regulativos (que no determinan esfera propia alguna)? ¿Da el Juicio la regla *a priori* al sentimiento de placer y dolor, que es el enlace entre la facultad de conocer y la facultad de desear (del mismo modo que el entendimiento prescribe leyes *a priori* a la primera y la razón a la segunda)?¹⁶⁸>>

La *Crítica del Juicio* es el dispositivo crítico, de un nudo de mediaciones, que lleva implícito la exigencia de un principio a priori, como condición, para toda posibilidad del principio subjetivo de las facultades del espíritu. Este dispositivo mediador del Juicio tiene su relevancia, ya que actúa como la forma de un término medio entre el

¹⁶⁷ Kritik der Urteilskraft (1790). Consta de Prólogo, Introducción, dividida en dos partes, la primera dedicada a la Crítica del Juicio estético (o del discernimiento estético) y la segunda parte a la Crítica del Juicio teleológico (o del discernimiento teleológico). Es la segunda parte la que aquí se está abordando. La primera parte a su vez se divide en dos secciones, la 1ª es la Analítica del Juicio estético (o discernimiento estético), la 2ª De la Crítica del Juicio estético (o discernimiento estético) con un apartado sobre la dialéctica del Juicio estético. La 1ª sección se divide en dos libros, el primero sobre la Analítica de lo bello con sus cuatro momentos (Cualidad, cantidad, relación a fin y modalidad de satisfacción); el segundo sobre la Analítica de lo sublime, en el que se incluye la Deducción de los juicios estéticos puros.

¹⁶⁸ Kant, I.; KrU. Prólogo, pág. 90-91, La Crítica del Juicio, edición y traducción de Manuel García Morente, Colección Austral, Espasa Calpe, 5ª Edición, Madrid, 1991. El fragmento que hemos subrayado recoge, con su batería de preguntas, el sentido de esta investigación, y a partir de aquí, explicará con claridad el planteamiento y el alcance de la capacidad de juzgar y cómo preservar la unidad del sujeto. Seguiremos la traducción, ya clásica pero excelente, de García Morente, que traduce Urteilskraft (facultad de juzgar, capacidad de juzgar) por Juicio y "juicio como una operación particular de esa facultad." Tal y como señalamos en la nota anterior, pero también se consultará la traducción de Aramayo y Mas cuando pueda ser más clara que la de García Morente. "Ob nun die Urteilskraft, die in der Ordnung unserer Erkenntnisvermögen zwischen dem Verstande und der Vernunft ein Mittelglied ausmacht, auch für sich Prinzipien a priori habe; ob diese konstitutiv oder bloß regulativ sind (und also kein eigenes Gebiet beweisen), und ob sie dem Gefühle der Lust und Unlust, als dem Mittelgliede zwischen dem Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen (ebenso wie der Verstand dem ersteren, die Vernunft aber dem letzteren a priori Gesetze vorschreiben), a priori die Regel gebe: das ist es womit sich gegenwärtige Kritik der Urteilskraft beschäftigt." Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Vorrede (VI), Herausgegeben von Karl Vorländer. Felix Meiner Verlag. Hamburg, 1990, pág. 2.

entendimiento y la razón. El juicio que es propiamente subjetivo media entre el sujeto y aquello que estimula las distintas operaciones que se ejercitan dentro de las capacidades del sujeto; este dispositivo mediador de la capacidad de juzgar es tan necesario como lo fue el uso teórico de la razón que dio cuenta de los fenómenos, y del uso práctico de la razón pura que dio cuenta de la moral y de las costumbres¹⁶⁹.

El propio hombre es, a su vez, un dispositivo mediador entre el conocimiento de los objetos y las leyes *a priori* de la naturaleza en la que se desenvuelve el mundo fenoménico y aquel otro mundo, más propio del alcance natural de la razón, que se encamina a fortalecer la necesidad de las *ideas* de la razón como fin necesario para pensar o enlazar con las leyes de la libertad. El vivir y el accionar del hombre está constituido de *finalidades*¹⁷⁰, integradas y conexas desde sus objetos o representaciones propias. Con la capacidad de juzgar se cierra el círculo crítico y el horizonte perfilado de cada uno de los ámbitos del que se compone un *sujeto* como hombre, como una razón finita. Cuando se ha utilizado la implicación de comprender el sujeto o el tipo de subjetividad en la que se sustenta el pensamiento kantiano como sujeto- *mente*, se ha querido dejar constancia de la deuda con respecto a la herencia recibida del racionalismo wolffiano, en el que las facultades - *funciones* que le son implícitas- forman un todo unitario del sujeto: *conocer, sentir placer y dolor*, desear, y a su vez se corresponden con las facultades cognoscitivas: el entendimiento, el Juicio, la razón. Ese círculo crítico abarca el de la *Crítica de la razón pura* (teórica), con *los juicios sintéticos a priori* cuya base se encontraría en los principios del entendimiento como las categorías, y a su vez, sustentado por las formas *a priori* de la sensibilidad, el espacio y el tiempo; principios constitutivos del sujeto en relación con las representaciones y percepciones como función constitutiva que posibilitan el conocimiento de los objetos de la naturaleza. Con la *Crítica de la razón práctica*, el lugar donde la razón legisla de un modo natural, halla los principios *a priori* que rigen la facultad de desear, es decir, la razón legisla respecto al deseo. Con la *Crítica del Juicio*, se hace necesario un cómputo que sistematice y se sintetice el todo crítico; se trata de explorar cuáles son los principios *a priori*, que regulan a la capacidad de juzgar en general con respecto al *sentimiento de placer y dolor*.

¹⁶⁹ "Pero en la familia de las facultades de conocer superiores hay, sin embargo, un término medio entre el entendimiento y la razón. Este es el Juicio, del cual hay motivo para suponer, por analogía, que encierra en sí igualmente, si no una legislación propia, al menos su propio principio, uno subjetivo, *a priori*, desde luego para buscar leyes, el cual, aunque no posea campo alguno de los objetos como esfera suya, puede, sin embargo, tener algún territorio y una cierta propiedad del mismo, para la cual, justamente, sólo el tal principio sería valedero." Ibid. KrU pág. 102. "Die Naturbegriffe, welche den Grund zu allen theoretischen Erkenntnis *a priori* enthalten, beruhen auf der Gesetzgebung des Verstandes. - Der Freiheitsbegriff, der den Grund zu allen sinnlich-unbedingten praktischen Vorschriften *a priori* enthielt, beruhte auf der Gesetzgebung der Vernunft. Beide Vermögen also haben außer dem, daß sie der logischen Form nach auf Prinzipien, welchen Ursprungs sie auch sein mögen angewandt werden können, überdem noch jedes seine eigene Gesetzgebung dem Inhalte nach über die es keine andere (*a priori*) gibt, und die daher die Einteilung der Philosophie in die theoretische und praktische rechtfertigt." Ibid. KrU XXI. pág. 12

¹⁷⁰ Aunque pueda parecer una generalidad cargada de vaguedades, con la mención *finalidades*, se quiere hacer referencia a los términos en alemán *Zweck*, *Zweckmässig* y *Zweckmässigkeit*, normalmente traducidos por "fin", "conforme a fin" y "finalidad". Por ejemplo, así lo hace el traductor al español de la Primera introducción a la "Crítica del Juicio" J. L. Zalabardo, Visor, Madrid, 1987

Es en la Introducción¹⁷¹ de la *Crítica del Juicio* donde se especifica una división de la filosofía como metafísica, entendiendo ésta como aquel "conocimiento racional de las cosas por medio de conceptos (y no solamente, como lógica, principios de la forma de pensar en general, sin distinción de los objetos), se divide, como se hace habitualmente en teórica y práctica, procédase con razón". Si la base fundamental en la que se muestran los principios es a través de los conceptos, éstos deben de dar cuenta de los distintos objetos a los que se refieren las distintas "ciencias". Por ello, Kant, concreta que sólo hay dos clases de conceptos, los que se refieren a la *naturaleza* y los que se refieren a la *libertad*. << Ahora bien, los primeros hacen posible un conocimiento teórico, según principios *a priori*; pero el segundo, en relación a aquellos no lleva en sí, en su concepto más que un principio negativo (de mera oposición), instaurando, en cambio, para determinación de la voluntad, principios extensivos, que por eso se llaman prácticos. Y es que la *Voluntad* "obra según conceptos (...)" lo hace en relación a los que proceden de la naturaleza, o a los de la libertad y determinan "el origen de la causalidad", pero a aquellas reglas, que no de conceptos, provengan de reglas "técnico-prácticas"¹⁷²>>, es decir, la propias del arte en general, no podrán alcanzar leyes porque no son constituyentes y sólo pueden referirse a la filosofía teórica.

Siguiendo la argumentación esgrimida en el *Prólogo*, el *Juicio* (capacidad o facultad de juzgar) como facultad superior junto al entendimiento y la razón reclama para sí un lugar específico, una función dentro del sistema crítico. Aunque el *Juicio* no puede constituirse como una parte esencial de los juicios teóricos y de los prácticos, ocasionalmente puede referirse a uno de ellos dos. El *Juicio* no deduce ni deriva conceptos *a priori*, sino sólo se encarga de su ejecución, de su aplicación. Ciertamente un concepto le sirve de regla, si bien la capacidad de juzgar no se auto proporciona una regla, no legisla como puede hacerlo la razón, ni constituye un conocimiento objetivo. La capacidad de juzgar no tiene aplicación sobre un territorio propio, más bien es un *territorio*¹⁷³ de tránsito, mediación, como se ha calificado antes, un puente, un enlace,

¹⁷¹ Kant, I.; Ibid Introducción. KrU, pp. 95-97

¹⁷² "Se colige de todo esto que un conjunto de preceptos prácticos que la filosofía, no constituye una parte especial de la misma, colocada al lado de la parte teórica, porque sean prácticos, pues podrían serlo, aunque sus principios fueran sacados totalmente del conocimiento teórico de la naturaleza (como reglas técnico- prácticas), sino porque su principio no se deriva del concepto de la naturaleza, siempre sensiblemente condicionado, y descansa, por el contrario, sobre lo suprasensible, que sólo el concepto de libertad da a conocer por medio de leyes formales, siendo así morales- prácticas, es decir, sino leyes sin referencia anterior a fines e intenciones." Ibid. KrU, pág. 98 "Man sieht hieraus, daß ein Inbegriff praktischer Vorschriften, welche die Philosophie gibt, nicht einen besonderen, dem theoretischen zur Seite gesetzten Teil derselben darum ausmache, weil sie praktisch sind; dem das könnten sie sein, wenn ihre Prinzipien gleich gänzlich aus der theoretischen Erkenntnis der Natur Hergenommen wären (als technisch-praktische Regeln); sondern weil und wenn ihr Prinzip gar nicht vom Naturbegriffe, der jederzeit sinnlich bedingt ist, entlehnt ist, mithin auf dem Übersinnlichen, welches der Freiheitsbegriff allein durch formale Gesetze kennbar macht, beruht, und sie also moralisch-praktisch, d.i. nicht bloß Vorschriften und Regeln in dieser oder jener Absicht, sondern, ohne vorhergehenden Bezugnehmung auf Zwecke und Absichten, Gesetze sind." ibid. KrU, pág. 9

¹⁷³ "Los conceptos, en cuanto se relacionan con objetos, y sin considerar si un conocimiento de los mismos es o no posible, tienen su campo, que se determina solamente según la relación que su objeto guarda con nuestra facultad de conocer en general. La parte de ese campo en la cual un conocimiento es posible para nosotros, es un territorio (*territorium*) para esos conceptos y la facultad de conocer requerida para ellos. La parte del territorio donde ellos son legisladores es la esfera (*ditio*) de esos conceptos y de

etc. Un tránsito o una mediación que conexiona toda la subjetividad.

No obstante, como facultad superior, la capacidad de juzgar, tiene que contener en sí algo *a priori*, aunque lo desconcertante sea que tal exigencia del principio *a priori* no "constituya una esfera¹⁷⁴" de conocimiento. Para Kant hay dos dominios o esferas, la que es constituida por la necesidad de la naturaleza, cuya experiencia es la condición posible para un conocimiento en general, y aquella que apela a la facultad apetitiva del sujeto y es constitutiva de la libertad moral. Los dos dominios de la razón, que están legitimados y validados desde su análisis trascendental, comprenden la dimensión teórica (la mecánico-causal), la dimensión práctica (la del deber y la del *imperativo categórico*). Sin embargo, el sistema crítico se afianza con tres facultades superiores que dan legitimidad y validez a todo posible conocimiento, pudiendo responder a las pertinentes preguntas de Kant que delimitan claramente lo que se puede conocer y lo que se puede pensar. A modo de tránsito, debe haber un punto de interconexión entre ambas esferas, entre la esfera de lo natural/necesario y determinado, con aquella más propia de la razón, la otra esfera, la de la ley moral, la del deber, la de la autonomía de la Voluntad, la de los postulados e Ideas, la de la libertad -este es el colofón de la crítica y de Kant como representante de una ilustración que asienta sus bases hacia el proceso político de una república-. La razón es límite y trasfondo de lo suprasensible.

Esta vía de tránsito, que es la facultad de juzgar, deja en evidencia la posibilidad de pensar la intermediación del *Sentimiento de placer y displacer* (dolor) con las facultades de conocer y de desear. Para que estas conexiones entre las facultades no se resuelvan y caigan en un psicologismo de corte empirista, parece lícito preguntarse si la capacidad de juzgar será capaz de legislar *a priori*, si tiene en sí algún principio trascendental. No es la primera vez que se tiene constancia de que el *Juicio* es una facultad mediadora, ya en la *Crítica de la razón pura* (teórica) se enfatizó el uso lógico del *Juicio* que permitía el tránsito entre el entendimiento y la razón. En la *Crítica del Juicio* se insiste en que esta capacidad mediadora no sólo es posible, sino que le constituye como tránsito, enlace entre el conocer y el desear, esta mediación es legítima por *analogía*. Los principios *a priori* del *Juicio* no son *constitutivos* por sí mismos sino sólo *regulativos*. La capacidad de juzgar, entonces, lo que necesita es una regla que regule su uso, ya que no produce conceptos sobre un objeto conocido, pero le sirven como referencia aquellos conceptos que aportan las dos esferas de

las facultades de conocer que les pertenecen. Los conceptos de experiencia tienen, pues, ciertamente su territorio en la naturaleza, como conjunto de todos los objetos del sentido, pero no tienen ninguna esfera (sino solamente domicilio, (*domicilium*), porque si bien son producidos según ley, no son legisladores, sino que las reglas fundadas sobre ellos son empíricas, y, por tanto, contingentes." Ibid. KrU, pág. 99. "Begriffe, sofern sie auf Gegenstände bezogen werden, unangesehen ob ein Erkenntnis derselben möglich sei oder nicht, haben ihr Feld, welches bloß nach dem Verhältnisse, das ihr Objekt zu unserem Erkenntnisvermögen überhaupt hat, bestimmt wird. Der Teil dieses Feldes, worin für uns Erkenntnis möglich ist, ist ein Boden (*territorium*) für diese Begriffe und der ihnen zustehenden Erkenntnisvermögen. Erfahrungsbegriffe haben also zwar ihren Boden in der Natur, als dem Inbegriffe aller Gegenstände der Sinne, aber kein Gebiet (sondern nur ihren Aufenthalt, *domicilium*): weil sie zwar gesetzlich erzeugt werden, aber nicht gesetzgebend sind, sondern die auf sie gegründeten Regeln empirisch, mithin zufällig sind." KrU, pág.10

¹⁷⁴ "Nuestra facultad completa de conocer tiene dos esferas: la de los conceptos de la naturaleza y la del concepto de libertad, pues en ambas es legisladora *a priori*." Ibid. KrU, pág. 99 de la traducción."Unser gesamtes Erkenntnisvermögen hat zwei Gebiete, das der Naturbegriffe und das des Freiheitsbegriffs; denn durch beide ist es *a priori* gesetzgebend." KrU, pág. 10

conocimiento. De los conceptos que toma de ambas esferas, la capacidad de juzgar aplica una regla regulada por un principio subjetivo y no por un principio objetivo. El *Juicio* no tiene esas pretensiones de alcanzar un conocimiento que se torne en objetividad, sólo se orienta desde esa objetividad. La capacidad de juzgar no es fruto de su autonomía, sino a través de su interdependencia con las esferas del conocimiento. Por el momento, parece que queda en evidencia, que esa conexión a tres bandas, requiere de la búsqueda de esa “*desconocida raíz común*”¹⁷⁵.

Si fue decisiva la distinción entre conocer y pensar, parece imprescindible otra nueva distinción complementaria: ¿qué lugar ocupa lo que puede ser sentido en lo conocido, en lo pensado? Lo imprescindible es la *conexión*, la que se produce entre el conocimiento de un objeto o de una ley de la naturaleza y el sentimiento de placer y displacer; por otro, la conexión con la facultad de desear, con la ley moral, y el sentimiento de placer y displacer. En efecto, es que la conexión es empíricamente cognoscible por el *sujeto-mente*. Y se puede transitar desde el procedimiento crítico. Por sí misma, esta conexión, no se fundamenta con ningún principio a priori porque si no constituiría un sistema. Acaso la conexión lleva implícita la posibilidad de encontrar subjetivamente un sentimiento objetivo, un contenido objetivo de una determinación, por ejemplo, la que puede ofrecer la voluntad. La conexión provoca una receptividad intermedia que es lo propio del sentimiento de placer y dolor con el juicio correspondiente. Esta receptividad intermedia que supone el sentimiento de placer y dolor tiene su correlato operativo en la capacidad de juzgar. Si hay una posibilidad de que la conexión sea determinada por una adecuación de un principio a priori, que delimite las reglas, sucede en la capacidad de juzgar. No obstante, el sentimiento de placer y dolor, es una facultad pre- dispuesta, una pre- disposición del sujeto-mente. La capacidad de juzgar no produce conceptos de objetos, su aplicación tiene un principio subjetivo, por eso, se afirmó el carácter de dispositivo que se cierra a un campo de mediaciones que cierra el carácter subjetivo de sus principios. ¿Qué tipo de experiencia es la que proporciona la facultad del sentimiento de placer y de dolor? Requiere de un nuevo enfoque también mediador, una reflexión sobre cuál es el alcance de dicha reflexión, esa suerte de experiencia que será regulada por el principio subjetivo de la capacidad de juzgar. Sólo dos dominios o esferas de conocimiento, que se corresponden con la necesidad natural y con el de la libertad moral, proporcionan una variedad, diversidad de “leyes empíricas”, o máximas, siendo posible por el método trascendental garantizar la unidad ante esta constitutiva dualidad de la realidad (naturaleza/ libertad). Ahora, parece necesario un principio trascendental de la capacidad de juzgar, no sólo se encarga de <<subsumir>> *lo particular bajo lo universal*, sino que también esta disposición subjetiva de la capacidad de juzgar permite encontrar *lo universal para un particular*. Esa mediación es una presuposición formal de su aplicación, su principio asume la variedad de las leyes particulares, pero sin las limitaciones legislativas de las otras facultades del conocimiento. Desde luego, no se le puede atribuir un principio tal a la experiencia misma, ni derivar concepto alguno desde las leyes empíricas, sino que la posibilidad de la experiencia tiene que ser posible bajo las condiciones generales del sistema trascendental¹⁷⁶.

¹⁷⁵ La primera vez que se menciona la “desconocida raíz común” es en la KrV A15, B29 y al final en A 835, B 863.

¹⁷⁶ “La posibilidad de una experiencia en general es la posibilidad de conocimientos empíricos como

Ya se ha desarrollado el procedimiento trascendental con respecto al conocimiento de objetos dados en la experiencia, y a la implicación de las dos partes -sensibilidad y entendimiento-. El éxito fue encontrar las condiciones necesarias y universales. Si en la Introducción a la *KrV* comienza con la distinción entre conocimiento puro - motivo por el cual se han expuesto las tesis de la ontología racional de Wolff, por la influencia evidente de éste sobre muchos aspectos de la filosofía trascendental -, y el conocimiento empírico -donde se puso en evidencia la necesaria compresión de las tesis ontológicas del empirismo-, muestra con claridad que a través del conocimiento (puro) los objetos pueden ser conocidos si se añade las condiciones *a priori* por la que las representaciones de los objetos se nos dan. Lo relevante es que describe como, por un lado, es afectado, y por otro, es receptor cuando aparecen representaciones, y con el entendimiento los producimos espontáneamente. Se debe recordar que un concepto remite a una representación. Son fuentes de conocimientos distintos e independientes, pero Kant, como buen racionalista, le da primacía al entendimiento. Lo cierto es que la inmediatez de la experiencia de los objetos se obtiene con la intuición sensible y como se sabe la única posible, pero con el entendimiento se sumerge en la actividad de pensar los objetos dados a través de la sensibilidad. La formulación expresa los conocimientos universales y necesarios, lo que supone los *juicios sintéticos a priori* como restricción a la filosofía especulativa de no ir más allá de la experiencia. No es una *quaestio facti*, sino una *quaestio iuris*. ¿Cuál debe ser la validez y la legitimidad que tiene que poseer un conocimiento para ser objetivo? La clave está en la unidad de ambas fuentes de conocimiento, y lo que posibilita dicha unidad es la exigencia de la síntesis. Entre lo inmediato y lo mediato tiene que haber una mediación, un lance entre ambas fuentes, una combinación. ¿Cómo se puede comprender la relación entre la sensibilidad y el entendimiento para que podamos aplicar las categorías a los objetos o representaciones venidas de la sensibilidad? Hay “algo” semejante entre las representaciones que nos guía al conocimiento, porque las representaciones se pueden comparar y se pueden combinar en la conciencia hasta alcanzar una síntesis. Sin embargo, esta capacidad de representar no tiene la función de *unificar, combinar y sintetizar*, esto no se produce ni se sustenta en la receptividad de las impresiones, sino que requiere de una acción *a priori* propia de la síntesis. Combinar las representaciones es una acción exclusiva del sujeto, la <<originaria unidad sintética de la apercepción>>, ésta garantiza la legitimidad del uso lógico como posibilidad y fundamento del entendimiento. Pues bien, hay tres claras funciones subjetivas del conocimiento que marcan y delimitan las condiciones de posibilidad de la experiencia: el *sentido*, la

juicios sintéticos. Por ello no puede ser obtenida analíticamente a partir de la mera comparación de percepciones (como se piensa comúnmente), porque la conexión de dos percepciones diferentes en el concepto de un Objeto (para el conocimiento del mismo) es una síntesis, que no hace posible un conocimiento empírico, esto es, la experiencia, de otros modo que según los principios de la unidad sintética de los fenómenos, esto es, según los principios mediante los cuales los fenómenos se colocan bajo las categorías. Estos conocimientos empíricos constituyen, según lo que necesariamente tienen en común (a saber, aquellas leyes trascendentales de la naturaleza), una unidad analítica de toda experiencia, pero aquella unidad sintética de la experiencia como sistema, la cual conecta las proposiciones empíricas bajo un principio también según lo que tienen de distinto (y esta variedad puede llegar al infinito)." Kant, I.; 2. Del sistema de las facultades superiores del conocimiento, que es el fundamento de la filosofía, Nota al pie de página, pág. 33. Primera introducción a la "*Crítica del Juicio*", traducción de Zalabardo, J.L., Visor, Madrid, 1987.

imaginación y la *apercepción*, todas ellas bajo la mirada de sus usos trascendentales¹⁷⁷. Entre lo inmediato (sensibilidad) y lo mediato (entendimiento) se encuentra la función expresa de la imaginación, y con estas tres funciones se produce la síntesis¹⁷⁸. Aunque es función del entendimiento reducir tal síntesis a conceptos, la síntesis es un <<mero efecto de la imaginación>>. Así que la unidad va de la mano en la síntesis pura, pues en la representación general, nos da un concepto puro del entendimiento. Esto es posible porque es necesario <<un principio de la unidad sintética a priori¹⁷⁹>>. El epicentro de la construcción trascendental reside en la unidad y en la síntesis, por eso es posible hablar de conocimiento. En este procedimiento constructivo, la síntesis reúne las dos fuentes del conocimiento, a saber, la sensación (como forma de la sensibilidad) y el concepto (como forma del entendimiento), pues, pluralidad y unidad convergen en la síntesis¹⁸⁰.

El papel de la imaginación (*Einbildungskraft*) es crucial, pues, es un nexo necesario entre lo diverso y lo múltiple de la intuición sensible y aquello que da legitimidad a su reproducción, a la reproductividad de los fenómenos. Kant, dirige su argumentación a la síntesis trascendental de la imaginación¹⁸¹. El carácter de síntesis de la imaginación es sensible, pero es la *apercepción* la que permite añadirse a la imaginación y ver el

¹⁷⁷ "Cada una de ellas puede ser considerada empírica cuando la aplicamos a fenómenos dados, pero todas, son igualmente, elementos de las bases a priori que hacen posible tal aplicación. El *sentido* representa empíricamente los fenómenos de la *percepción*; la *imaginación* en la *asociación* (y en la producción); la *apercepción* en la *conciencia empírica* de la identidad que existe entre esas representaciones reproductivas y los fenómenos a través de los cuales se nos habían dado las primeras, es decir en el reconocimiento." Ibid. KrV A 115.

¹⁷⁸ "Entiendo por síntesis, en su sentido más amplio, el acto de reunir diferentes representaciones y de entender su variedad en un único conocimiento. Semejante síntesis es *pura* si la variedad no está dada empíricamente, sino *a priori* (como la variedad en el espacio y en el tiempo). (...). La síntesis de algo diverso (sea empírico o dado *a priori*) produce ante todo un conocimiento que, inicialmente, puede ser todavía tosco y confuso y que, por ello mismo, necesita un análisis. Pero es propiamente la síntesis la que recoge los elementos en orden al conocimiento y los reúne con vistas a cierto contenido. Ella constituye, pues, lo primero a que debemos atender si queremos juzgar sobre el origen primero de nuestro conocimiento." Ibid. KrV B 103, A 78

¹⁷⁹ "La lógica trascendental enseña, en cambio, a reducir a conceptos, no las representaciones, sino la *síntesis pura* de las representaciones. Lo primero que se nos tiene que dar para conocer todos los objetos *a priori* es lo *diverso* de la intuición pura; lo segundo es la *síntesis* de tal diversidad mediante la imaginación, pero ello no nos proporciona todavía conocimiento. Los conceptos que dan *unidad* a esa síntesis pura y que consisten sólo en la representación de esta necesaria unidad sintética son el tercer requisito para poner un objeto que se presente, y se basan en el entendimiento." Ibid. KrV B 104, A 79.

¹⁸⁰ "Por síntesis pura, pues, entendemos: no la operación de construcción o síntesis por la que se constituye este o aquel tipo de objeto, sino lo que es *a priori* inherente a que tenga que haber *siempre un y en cada caso sólo un* agrupamiento de la pluralidad en figura; no la síntesis que enlaza una determinada pluralidad, sino aquella que es inherente a que haya en general pluralidad (esto es, a que haya el tiempo); no la determinada regla de construcción que en cada caso hay, sino solamente aquello que hace que tenga que haber en cada caso una y sólo una determinación de la regla de construcción." Martínez Marzoa, F.; VI. La síntesis y la forma del entendimiento. VI.2. Síntesis y "síntesis pura", *Releer a Kant*, Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 65.

¹⁸¹ "Llamamos trascendental a la síntesis de lo diverso en la imaginación cuando, sin distinción de intuiciones, se dirige sólo a ligar *a priori* la diversidad. Damos el nombre de trascendental a la unidad de esa síntesis cuando la unidad es representada como necesaria *a priori* en relación con la originaria unidad de *apercepción*." Ibid. KrV A 118.

carácter representacional de la misma¹⁸². Sin la mediación de la imaginación trascendental, entre la sensibilidad y el entendimiento, no habría objetos de conocimiento empírico ni experiencia alguna. La función de la imaginación y su síntesis en relación con la apercepción trascendental precede a todo conocimiento empírico. ¿Dónde se encuentra la solución o la propuesta a los múltiples problemas que plantea esta mediación de la imaginación? Por el momento, requiere de una respuesta de localización contundente y decisiva, la ofrece en el esquematismo de los conceptos puros del entendimiento. El esquematismo trascendental es la manera que Kant ofrece para ser aplicada las categorías a la realidad. Así las categorías no son meros conceptos lógicos, ni un ejercicio intelectual arbitrario, vacío de experiencia. El esquematismo es la conexión necesaria de la “realidad” con todas las facultades del conocimiento. Y la realidad es definida, siguiendo a Kant, en el <<concepto puro del entendimiento, lo que le corresponde a una sensación en general>>, es decir, en un tiempo. Lo que permite a las categorías estar conectadas a la realidad, ligadas a una sensación general, es la forma de la intuición pura llamada tiempo. El esquema es un producto de la función de la imaginación, en la que realiza su conexión como un esquematismo sin concepto. El esquema sería el modo en el que procede la acción constructiva de la síntesis, antes de poder darse una regla y ser distinguida. El esquematismo, en su proceder, no diferencia entre lo universal que pueda haber en un concepto, ni el caso particular (figura), ya que lo que se construye en todo concepto es un esquema, pero lo universal pertenece o sigue estando en el concepto. En definitiva, los esquemas son determinaciones del *tiempo* realizadas *a priori*, y que el esquematismo del entendimiento se produce a través de la síntesis trascendental de la imaginación, pues, es la que es capaz de reducir a unidad la inmensa diversidad de la intuición interna (el tiempo), y además, también, da sentido a la unidad de la apercepción, a la receptividad. Los esquemas son la garantía (contienen validez y legitimidad) de que las condiciones de los conceptos se refieran a los objetos. Los conceptos sólo tienen un uso posible legítimo si dan cuenta de lo empírico¹⁸³.

Con lo expuesto anteriormente se puede comprender el revolucionario descubrimiento de Kant, sobre la necesaria y definitiva distinción entre el *Juicio determinante* (*bestimmendes Urteilkraft*) y el *Juicio reflexivo* (*reflektierende Urteilkraft*), y sobre todo la de este último, pues, permite adentrarse en las mismas entrañas de la estética kantiana. Lo que le da el rango de facultad superior, a la capacidad de juzgar, es pensar <<lo particular como contenido en lo universal>>¹⁸⁴.

No obstante, la filosofía trascendental nos permite concluir que una ley de la naturaleza no puede ser fundada o derivada o deducida ni por el entendimiento, ni por la razón, aunque si descansa su posibilidad en la legislación de sus contenidos *a priori*. También, resulta evidente, que sí son la misma cosa para el sujeto, la unidad de la naturaleza (espacio, tiempo) y la unidad de la experiencia posible, podemos hallar un principio trascendental en la capacidad de juzgar; aunque, la diversidad de las leyes

¹⁸² "La unidad trascendental de apercepción se relaciona, pues, con la síntesis pura de la imaginación como una condición *a priori* de toda posibilidad de combinar la diversidad en un conocimiento." Ibid. KrV A 118

¹⁸³ Ibid. KrV B 185

¹⁸⁴ Ibid KrU. IV. Del Juicio como una facultad legisladora <<*a priori*>>. pág. 105

empíricas y formas de la naturaleza sean ilimitadas, no por ello pertenecen a la naturaleza, sino es propia de una experiencia posible dentro del sistema empírico. La capacidad de juzgar en general, es la capacidad de pensar (que no de conocer, ni de desear) <<lo particular como contenido en lo Universal¹⁸⁵>>, si esto es así, la capacidad de juzgar es una facultad legisladora a priori, tal y como señala el apartado IV de la Introducción. Pero, <<Si lo universal, (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular (incluso cuando como Juicio trascendental pone *a priori* las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general), es *determinante*. Pero si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante.¹⁸⁶>> ¿Cuál es el nexo que concilian al *juicio determinante* con el *juicio reflexionante*? La distinción sólo depende de la “construcción” de la regla, y de cómo la capacidad de juzgar puede aplicar a la representación resultante y a las relaciones posibles dicha regla; y por otro lado, en el nexo está implícita la diferencia de construcción, ya que si el particular es subsumido bajo un universal dado, es necesario que sea desde el entendimiento, desde los conceptos puros del entendimiento, pero si la subsunción bajo un universal no tiene carácter de necesidad se está en un concepto contingente, por lo tanto, empírico, y este concepto remite a una representación producida. El *nexo* le pertenece a la capacidad de juzgar, porque le es inherente la capacidad de reflexionar sobre una representación dada, obviamente, desde un cierto principio¹⁸⁷. Reflexionar lleva implícito comparar, combinar representaciones dadas, sean estas representaciones de construcciones distintas, en relación a conceptos puros o contingentes. La capacidad de reflexionar necesita de un principio que la determine. Aquello, que de las leyes particulares empíricas ha quedado sin determinar por las leyes generales de la naturaleza, debe ser

¹⁸⁵ "El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal." Ibídem KrU. Pág. 105 de la traducción." Urteilskraft überhaupt ist das Vermögen das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken." KrU pág. 15

¹⁸⁶ Ibid KrU pág. 105 de la traducción de García Morente, en la traducción de R. Aramayo y S. Mas "Si está dado lo universal (la regla, el principio, la ley), entonces el discernimiento, que subsume lo particular bajo lo universal (también cuando como discernimiento trascendental indica *a priori* las únicas condiciones conforme a las cuales puede subsumirse bajo ese universal), es determinante. "Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilskraft, welche das Besondere darunter subsumiert, (auch, wenn sie als transzendente Urteilskraft a priori die Bedingungen angibt, welchen gemäß allein unter jenem Allgemeinen subsumiert werden kann) bestimmend. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urteilskraft bloß reflektierend." op. cit. pág. 15

¹⁸⁷ Este razonamiento se inspira en el que realiza Felipe Martínez Marzoa, en su interesante obra *Desconocida raíz común*. (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello) en el apartado 1º: Juicio determinante y juicio reflexionante. En el que distingue dos casos:"a) Subsunción bajo un universal que está *necesariamente* en el entendimiento ("necesariamente", por tanto: siempre, pero, por lo mismo, no temáticamente). Tal universal es entonces lo que Kant llama un "concepto puro del entendimiento", b) Subsunción bajo un universal que, ciertamente, está ya en el entendimiento (si no, el juicio, por definición, no sería determinante) pero cuya presencia en el entendimiento *no* tiene carácter de necesidad: o sea: el universal en cuestión es un concepto cuya formación es *contingente*." pág. 16. "El Juicio puede ser considerado, bien como la mera facultad de *reflexionar* sobre una representación dada según un cierto principio, para llegar a un concepto hecho posible por aquélla, o bien como la facultad de *determinar* un concepto fundamental por medio de una representación empírica dada. En el primer caso se trata del Juicio *reflexionante* y en el segundo del *determinante*." Kant. I.; 5. Del Juicio reflexionante. *Primera introducción a la <<Crítica del Juicio>>*, traducción de J.L. Zalabardo, Visor, Madrid, 1987, pág. 49.

considerada bajo esa raíz común, pues, ésta unifica haciendo posible un sistema de la experiencia según leyes particulares de la naturaleza. Por este motivo, le resulta a Kant imprescindible, definir el *fin* (Zweck), lo que es *conforme a fines* (Zweckmässig) y la *finalidad* (Zweckmässigkeit) para dar cuenta de la diversidad dentro de la unidad¹⁸⁸. << La finalidad es pues, un particular concepto *a priori* que tiene su origen solamente en el *Juicio reflexionante*. Atribuir a los productos de la naturaleza algo como una relación, en ellos, de la naturaleza con fines no se puede hacer: se puede tan sólo usar ese concepto para reflexionar sobre ella, refiriéndose al alcance de los fenómenos de la naturaleza que es dado según leyes empíricas. Ese concepto es también completamente distinto de la finalidad práctica (del arte humano, o también de las costumbres), aunque es pensado según una analogía con la misma.¹⁸⁹ >>

Aunque, como se ha expuesto anteriormente, la *capacidad de juzgar* cumple con la exigencia principal de la filosofía trascendental de ser legisladora *a priori*, “no tiene propiamente esfera alguna en lo que toca a los objetos”, pero sí en su función mediadora y de enlace se relaciona con ambas dos esferas: la de la Naturaleza y la de la Libertad, confluyendo los dos usos de la razón pura y sus límites infranqueables. La *capacidad de juzgar*, ese camino mediador que unifica desde los límites extremos de ambos mundos, no tiene como objetivo fundamentar algún tipo de objetividad, sino que la investigación se abre a una dimensión bien distinta. Aquí el ámbito de la *facultad de juzgar*, de su sentido crítico, discierne sobre su propio *territorio* particular en la que están implicadas las otras facultades cognitivas (entendimiento y razón) unificándolas - asumiendo la pertinencia de una “raíz común” -, mediando y llevándolas a efectuar un movimiento más bien hacia el pensar que al conocer. Ese camino-*límite* del medio (Verbindungsmittel) posibilita que el mundo de la libertad tenga cierto influjo sobre el de la naturaleza y se cumpla de algún modo el *fin* propuesto de sus leyes, en el mundo sensible, y también a la inversa, lo que subyace (las Ideas) como unidad suprasensible con lo que contiene el uso práctico de la razón¹⁹⁰. Este es el modo de cumplimiento

¹⁸⁸ "Ahora bien: como el concepto de un objeto, en cuanto encierra al mismo tiempo la base de la realidad de ese objeto, se llama *el fin*, y como la concordancia de una cosa con aquella cualidad de las cosas que sólo es posible según fines se llama *finalidad* de la forma de las mismas, resulta así que el principio del Juicio, con relación a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad. Esto es, la naturaleza es representada mediante ese concepto, como si un entendimiento encerrase la base de la unidad de lo diverso de sus leyes empíricas." Ibid. KrU, pág. 107

¹⁸⁹ Ibid. KrU, pág. 107. "Die Zweckmäßigkeit der Natur ist also ein besonderer Begriff a priori, der lediglich in der reflektierenden Urteilskraft seinen Ursprung hat. Denn den Naturprodukten kann man so etwas, als Beziehung der Natur an ihnen auf Zwecke, nicht beilegen, sondern diesen Begriff nur brauchen, um über sie in Ansehung der Verknüpfung der Erscheinungen in ihr, die nach empirischen Gesetzen gegeben ist, zu reflektieren. Auch ist dieser Begriff von der praktischen Zweckmäßigkeit (der menschlichen Kunst oder auch der Sitten) ganz unterschieden, ob er zwar nach einer Analogie mit derselben gedacht wird." KrU pág. 17

¹⁹⁰ "El efecto, según el concepto de la libertad, es el fin final; éste (o su fenómeno en el mundo sensible) debe existir, para lo cual, la condición de la posibilidad del mismo en la naturaleza (del sujeto, como ser sensible, a saber, como hombre) es presupuesta. Aquello que la presupone *a priori*, y sin referencia alguna, a lo práctico, el Juicio, proporciona el concepto intermediario, entre los conceptos de la naturaleza y el de la libertad, que hace posible el tránsito de la razón pura teórica a la razón pura práctica, de la conformidad con leyes, según la primera, al fin último, según la segunda, y proporciona ese concepto en el concepto de finalidad de la naturaleza, pues por ella es conocida la posibilidad del fin

que lleva a efecto una crítica de la capacidad de juzgar con las problemáticas metodológicas del sistema crítico en general¹⁹¹. En conclusión, el concepto de *Juicio* sólo enuncia una *finalidad* de la naturaleza y los conceptos que le pertenecen funcionan como principio meramente regulativo de la facultad de conocer. Mientras que el *Juicio*, propiamente, *estético* “sobre ciertos objetos (de la naturaleza o del arte) que lo ocasionan, es un principio constitutivo en relación al sentimiento de placer o dolor.”¹⁹².

Cuando la forma de un objeto de la intuición (en la *apprehensio*), no se relaciona con ningún concepto para un conocimiento y va unido al placer, va dirigido al sujeto y no al objeto, se está ante una *representación estética*. La representación (estética) expresa el carácter subjetivo y no un elemento del conocimiento del objeto, se está en la facultad de *Sentimiento de placer y dolor*, que se incorpora al sujeto como aplicación <<conforme a fines>> que precede al conocimiento del objeto, es decir, en la representación del objeto se encuentra el fundamento de un placer que considera la forma del objeto; este placer se dirige a la representación y si es universal se está ante un *juicio estético*. Como se puede explorar, los juicios estéticos encuentran su *ratio essendi*, en las condiciones subjetivas del *Juicio reflexionante*. Si es posible una mediación (*Zusammenhang*) en el sistema crítico es porque se adhiere una validez que procede de la capacidad legislativa (*a priori*) del Juicio. Se trata de dar respuesta a cuáles son los principios subjetivos y regulativos específicos de los *juicios estéticos* para emprender una crítica en su territorio específico, y como estos principios buscados los encontrará en el *Juicio reflexionante*, pues, permite que el sujeto en la actividad de reflexionar sobre las representaciones estéticas, sobre sus fenómenos particulares bajo un contenido universal no necesario, le valgan como referencia los principios constitutivos objetivos del entendimiento o los de la razón práctica. La trama mediadora del *Juicio estético- reflexionante*, usa estas esferas como referencia para pensar la posibilidad de su aplicación. La “mediación”, no debe entenderse como una mediación entre la legislación teórica y la legislación práctica, se trata y se insiste –como fundamentación de un *territorio* específico- del *Juicio* como dispositivo mediador en el que interactúa, entre la obligación a la que se somete el uso de la razón teórica a suponer lo suprasensible como sustrato de los fenómenos de la naturaleza; a éste uso de la razón no le está permitido envolver la “realidad” en una totalidad, porque el conocimiento objetivo de los fenómenos son representaciones de una conciencia que opera desde ella misma, desde su sentido subjetivo. La “mediación” sólo puede darse de modo sistemático entre las facultades.

A modo de aventurarse a la crítica del *juicio estético*, la exposición va a ir girando y abriéndose hacia una paradigmática frase que abre y cierra el sentido *mediador*. El sentimiento media entre el conocimiento y el deseo, y culmina el cierre mediador con la otra frase, que se ha explorado en este discurso, en la que el *Juicio* media entre el

final, que sólo la naturaleza, y en conformidad con sus leyes puede llegar a ser real.” IX- Del enlace de la legislación del Entendimiento con la de la Razón por medio del Juicio. Ibid. KrV 125-128

¹⁹¹ “El Juicio proporciona, mediante su principio, *a priori* del juicio de la naturaleza según leyes posibles particulares de la misma, a su sustrato suprasensible (en nosotros y fuera de nosotros), *determinabilidad por medio de la facultad intelectual*. Ahora bien: la razón le da, por medio de su ley práctica *a priori*, la determinación, y así hace posible el Juicio el tránsito de la esfera del concepto de naturaleza a la del concepto de libertad.” Ibid. KrV pág. 127

¹⁹² Ibid. KrV, pág. 127

entendimiento y la razón, sin olvidar que esta mediación tiene su enlace con el *Sentimiento de placer y de dolor*. Sin entrar en las consideraciones históricas de cómo Kant va acercándose y teniendo en cuenta la problemática de la <estética> como ciencia propia, que aborda lo relativo al juicio de gusto sobre lo sublime y lo bello, es necesario, antes de proseguir por estos lares, señalar que la tensión conceptual del sistema crítico cierra y abre problemáticas que serán desarrolladas en el romanticismo, estas problemáticas giran alrededor de esa desconocida raíz común. Es aquella unidad en la que interactúan las facultades cognitivas, aunque esta raíz común no suponga una “esfera” propia, será el Juicio el que en su aplicación busque la raíz común, pues, en la subsunción del particular en lo universal es necesario esta referencia desconocida, ya que sin ella no se constituiría el hecho propiamente estético: el objeto bello. Esto es posible porque en el momento de la reflexión todo este operativo toma relieve.

<<Todo juicio *determinante* es *lógico*, porque su predicado es un concepto objetivo dado. Pero un juicio meramente *reflexionante* sobre un objeto aislado dado *puede ser estético*, si (incluso antes de ser considerado en comparación con otros) el Juicio, que no dispone de un concepto para la intuición dada, unifica la imaginación (en la mera aprehensión del objeto) con el entendimiento (presentación de un objeto en general) y percibe la relación de ambas facultades del conocimiento, la cual constituye la condición subjetiva y meramente empírica del uso objetivo del Juicio en general (a saber, la concordancia mutua de estas facultades). Pero también es posible un juicio estético sensible, a saber, cuando el predicado del juicio no *puede ser* de ningún modo un concepto de un objeto, ya que no pertenece en absoluto a la facultad del conocimiento (...) ¹⁹³>>. Un Juicio estético no puede ser un conocimiento objetivo, ni concepto de un objeto pero si participa de las condiciones subjetivas de un conocimiento en general. Lo que prima en un juicio estético es la sensación, aquella que tiene implícita el sentimiento de placer y dolor. Es una sensación de la facultad de sentimiento de placer y dolor. Esta sensación sólo es subjetiva y no puede ser utilizada como el resto de sensaciones para una conocimiento objetivo de la misma. En la medida que el juicio estético de reflexión es producido por esta sensación, el sujeto, porque es posible la unificación, armoniza las facultades del conocimiento del Juicio, la imaginación y el entendimiento. El juicio reflexionante contiene una forma que recoge esta relación entre imaginación y entendimiento cumpliendo una finalidad subjetiva.

El *Juicio reflexionante* conduce la relación entre las representaciones estéticas con otras y aplica el principio a las múltiples y variadas combinaciones hasta alcanzar una última representación ya finalizada la subsunción. Como se ha ido viendo este principio trascendental no es más que la “conformidad a fin” (*Zweckmäßigkeit*). Son condiciones de la relación puramente subjetiva ante un objeto. Esta <<conformidad a fin>>, ya se sabe, no es un concepto ni de la naturaleza ni de la libertad, lo que importa es cómo, a través de la reflexión, procedemos ante dichos objetos pero con la intención de conectarla a una experiencia en general. En la realización de este principio lleva implícito la facultad de *Sentimiento de placer o dolor*. La conformidad a fin no es una cualidad del objeto, nada se dice del objeto. La relación entre las representaciones es precedida por la acción de esquematizar, que en la capacidad de juzgar, no sólo es la síntesis de los fenómenos para el concepto, una vez finalizada la actividad de la

¹⁹³ Kant. I.; 8. De la estética de la capacidad de juzgar. Primera introducción a la “Crítica del Juicio”, traducción de J.L. Zalabardo, Visor, Madrid, 1987, pág. 73.

imaginación, sino que cuando se esquematiza se separa de esta subsunción del concepto, y como se dijo antes, ya no se está en un juicio determinante, se está ante un “esquema estético”; y esquematizar se hace dentro de las condiciones de la capacidad de reflexión. Por lo tanto, en el *Juicio estético* están implícitas las condiciones de la capacidad de reflexionar, donde la armonía de esta *representación estética* con el entendimiento y la sensibilidad o con el resto de las facultades, surge en la misma contemplación de un objeto de la naturaleza como resultado del placer que un sujeto obtiene en *el libre juego de las facultades*. Si el esquema es la regla con la que se forma una imagen para un concepto, se ha visto que en la *Crítica del Juicio* es más bien problemática, pues, no hay concepto, aunque al resultado de la actividad de la imaginación le es necesario el esquematismo. Si hay una posibilidad de adquirir una imagen, sea ésta de la naturaleza por ejemplo, es en el esquema.

La capacidad de reflexionar supone la posibilidad trascendental de que para todas las intuiciones existan conceptos según conformidad a fin de descubrirlas las condiciones subjetivas del *Juicio reflexionante estético*. ¿Cómo es posible una esquematización sin concepto? Porque la imagen previamente surge bajo la legitimidad (trascendental) del entendimiento en general y no de la especificidad del concepto. Las operaciones que permiten esta manera de esquematizar son dos: por un lado, en la que se produce una adecuación (conformidad a fin) de una imagen- *esquema* a un determinado concepto, y por el otro, se produce por el receptor (sujeto) de una contemplación de arte bello, y éste no necesita conocer regla alguna porque el principio es puramente subjetivo¹⁹⁴. Entendimiento e imaginación forman un tándem armónico en el que las *ideas estéticas* invitan a que *el libre juego de las facultades* intervengan, radialmente, una vez que confluyen como *Sentimiento de placer o dolor*, como *Juicio estético* o de gusto en el llamado arte bello, etc. Pero la esquematización cuando expone lo suprasensible no es de modo inmediato, sino de manera analógica a través del *símbolo*. El símbolo es una suerte de intuición sensible, en el que se diferencia del esquema, por darse en el sentido interno de manera analógica, una mera aproximación a las *Ideas de la razón*¹⁹⁵, de las que no se puede obtener de modo directo una imagen, ni esquema, por no proceder de la sensibilidad, por eso las *Ideas de la razón* son indemostrables. Se queda en el aire la imposibilidad de adecuación entre razón y sensibilidad. De ahí la necesidad de lo que aquí ha dado título a este apartado de las consideraciones llamado de lo sublime a la fuga simbólica¹⁹⁶. La función y aparición del símbolo en la exposición de

¹⁹⁴ "La esquematización sin concepto en la que consiste el Juicio de gusto es posible entonces en el arte, como en la naturaleza, al dotarnos de una representación que comunica el concepto por la forma o que, aunque con concepto (en esto se diferencia de la naturaleza), parece tenerlo. (...) También podría entenderse que las esquematizaciones son sin concepto básicamente porque la imagen se expone a la legalidad del entendimiento en general y no de un concepto en concreto (...)." Pérez Carreño, Fca.; 3. Imagen y esquema, *Estudios sobre la <<Crítica del Juicio>>*, op. cit. pág. 97.

¹⁹⁵ "El fracaso del esquematismo ante las ideas de la razón es más radical, puesto que no encuentra armonía sino inadecuación de la sensibilidad y la razón. Como consecuencia, la intuición de la naturaleza hace posible pensarla, en contra del principio de reflexión, como puesta a nuestra facultad de conocimiento. Ahora bien no es posible hacer que nuestra imaginación actúe en contra de sus propios principios y por lo tanto no puede crear imágenes de lo no esquematizable." Ibid. pág. 102

¹⁹⁶ Con respecto a las consecuencias ontológicas del esquematismo y del símbolo, como fuga del pensamiento kantiano, será abordado en la distinción entre Estética/Ontología del arte siguiendo para ello las argumentaciones de Gadamer y Eugenio Trias entre otras.

Kant no está suficientemente analizada, de hecho podría comprometer el resultado final de la estética kantiana.

La Analítica de lo bello (Analytik des Schönen) articula el modo en el que el Juicio estético es un dispositivo mediador (Mitteerlbarkeit) entre las facultades cognoscitivas, entre el entendimiento y la sensibilidad. Y somete a la tradición empirista y racionalista a las exigencias del giro trascendental. Toda mediación en su aplicación, como se señaló antes, supone tensionar el corpus conceptual trascendental a las peculiaridades de una de las facultades que cierra y complementa a las facultades del espíritu, la facultad de *Sentimiento de placer y de dolor*. La verdadera guía de la Analítica del Juicio estético (Analytik der Ästhetischen Urteilskraft) será mostrar, explorar, el lugar que cumple en el sistema trascendental esta facultad. Ese lugar tiene como premisa que el sentimiento *media* entre el conocimiento y el deseo. El término *Sentimiento* (Gefühl) es el modo de distinguir las sensaciones en sentido estético, de aquellas que surgen para el conocimiento. Dentro de la tradición filosófica en la que surge la *Kritik der Urteilskraft*¹⁹⁷, la propuesta kantiana es novedosa en cuanto a los enfoques empiristas y racionalistas sobre las cuestiones del gusto y de la belleza. La propuesta se ciñe en una clara necesidad de mostrar la fenomenología que no es más que la actividad intelectual de las facultades comprometidas en el conocimiento en general, del Juicio estético- *gusto*, sintetizado en los cuatro momentos en los que se nutre la Analítica de lo bello.

En el inicio de la Analítica del Juicio estético, en el primer libro sobre la Analítica de lo bello, en el primer momento (cualidad), hay una plena identificación del *juicio de gusto* con el *juicio estético*. Y se comienza con una afirmación ya tratada en la *Introducción*, puesto que el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento. Cuando tenemos que <<decidir si algo es bello>>, se está refiriéndose al tipo de representación que surge unida a la imaginación con el entendimiento y no sólo a este, ya que el sujeto liga esta representación al *Sentimiento de placer y de dolor*. Lo que subyace a tal inicio es el principio subjetivo que determina este tipo de representación estética y las relaciones, combinaciones que se puedan establecer. Lo urgente para la Analítica de lo bello es cuánto y de qué modo está afectado por la representación el sujeto. Parece que es la afección lo que conecta al conocimiento y al deseo, y permite al sujeto tener conciencia de la experiencia estética, y es el tipo de afección lo que delimitará la capacidad del juicio de gusto en juzgar si es bello o no. Se insiste sobre el carácter subjetivo del principio que opera en el Juicio cuando se enlaza el sentimiento de placer o de dolor. El juicio de gusto parece ser una cuestión de afectos, de afección donde se tiene conciencia de la unión entre sensación y satisfacción producida. Este sentimiento de vida funda esta facultad mediadora del sentimiento con las facultades de conocer y desear. Y sólo así queda abierta una posible fenomenología de lo estético. Del primer momento se extrae una definición de lo bello, en la que también ya queda situado el gusto, como una facultad que juzga sobre la sensación de un objeto o una representación, y sobre la satisfacción (placer) o un displacer (descontento o dolor), donde ese juzgar es y se da *desinteresadamente*. Al objeto que conlleva satisfacción

¹⁹⁷ Para una perfecta comprensión de la Crítica en los tres aspectos en los que se puede indagar: el sistemático, el histórico y el problemático. Puede leerse las tesis doctorales de M. Fontán del Junco, *El significado de lo estético*. La "Crítica del Juicio" y la filosofía de Kant. EUNSA (Universidad de Navarra), Pamplona, 1994.

(placer) al sujeto, "llámese bello"¹⁹⁸. Lo bello no es una cualidad del objeto mismo. Para alcanzar esta definición es imprescindible recordar que la <<satisfacción que unimos con la representación de un objeto>> cuando establecemos una relación con un interés, dicha relación tiene como referencia de enlace a la facultad de desear, pues, determina la representación resultante. Pero cuando queremos juzgar de la manera que lo hace el juicio de gusto (en y en un caso particular) no mostramos interés por la existencia del objeto, sino lo que importa es cómo juzgamos desde la mera contemplación (intuición sensible o reflexión) estética. Por eso el Juicio de gusto es *desinteresado*¹⁹⁹.

Cuando un sujeto es afectado por un objeto (estético) y establece una relación con su estado (sentimiento) y afirma que es agradable, bueno o bello, entonces, muestra cierto interés, pues, mediante esa sensación se mantiene "mi deseo" hacia objetos parecidos²⁰⁰. Tres son las relaciones de las representaciones con el Sentimiento de placer y dolor, éstos coinciden con los tres modos concretos de la satisfacción (Wohlgefallen). Sobre estos tres modos de satisfacción del juicio de gusto es sólo contemplativo, desinteresado con respecto a la existencia del objeto, no así al enlace con el sentimiento (placer o dolor): la *contemplación* no va dirigida a conceptos (ni teórico ni práctico). No está fundado en conceptos.

El segundo momento, según la cantidad, nos conduce a una definición, claramente original, con respecto al tratamiento de la estética, a las reflexiones sobre el gusto en el caso del empirismo y en relación al papel de la belleza como implícita en los objetos en el caso del racionalismo. Y es que lo <<bello es lo que, sin concepto, place universalmente>>²⁰¹. Esta afirmación conlleva en un primer lugar una premisa que sintetiza y podría ser deducida del primer momento – tal y como el mismo Kant nos dice- que <<lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal>>²⁰². Obviamente, este momento expresa clarísimamente el giro copernicano de la filosofía trascendental de Kant, en lo relativo al Juicio de gusto, en una concepción de la estética, desde los principios en los que se basa los límites trascendentales de las facultades que constituyen el espíritu del hombre. La

¹⁹⁸ "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámese bello" Ibid. KrU. §5 Comparación de los tres modos específicamente diferentes de la satisfacción, pág. 141. "Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön." KrU, pág. 48

¹⁹⁹ "Un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser totalmente desinteresado, y, sin embargo, muy interesante, es decir, no fundarse en interés alguno, pero producir un interés; así son todos los juicios morales puros. Pero los juicios de gusto no establecen, en sí, tampoco interés alguno. Solo en la sociedad viene a ser interesante tener gusto, y de esto se mostrará el motivo a continuación." Ibidem KrU. §3 nota al pie de página, pág. 134 de la trad. "Ein Urteil Über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d.i. es grünet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor; dergleichen sind alle reinen moralischen Urteile. Aber die Geschmacksurteile begründen an sich auch gar kein Interesse. Nur in der Gesellschaft wird es interessant, Geschmack zu haben, wovon der Grund in der Folge angezeigt werden wird." KrU. pág. 41

²⁰⁰ Léase de la KrU, el § 3, pp. 135-136

²⁰¹ Ibid. KrU. § 9 pág. 152 "Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt". KrU. pág. 58

²⁰² Ibid. KrU. § 6 pág. 141 " Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinem Wohlgefallens vorgestellt wird." KrU, pág. 48

peculiaridad de esta facultad de *Sentimiento de placer y dolor* es que es absolutamente libre, al serlo fecunda la *mediación*- aplicación que establece, a través del juicio estético o de gusto, una relación entre las representaciones y permite el *libre juego de las facultades*. De tal modo, que al *ser libre* hay ausencia de algún tipo de interés objetivo racional o empírico, aunque de éstos tipos de objetivos, el juicio estético hace un uso individual pero comunicable. El sentimiento de las representaciones estéticas, al ser juzgadas, separa el << interés privado, personal de lo que se muestra como Juicio de gusto o como capacidad de juzgar en relación o relativo a un fenómeno estético. Pero el Juicio de gusto pretende alcanzar su validez universal y no por el interés objetivo de conocer los objetos, sino por el interés desinteresado en el que surge y se expresa subjetivamente; la posibilidad de ser comunicable y ser consensuado convenientemente en una dimensión pública y social. Para que todo este planteamiento sea consistente, es decir, considerar un objeto, representación estética como bello o bella es previamente necesario “estimar una “cosa” como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción >>; no puede exigir el carácter universal a lo agradable o a lo bueno que puede ser el resultado de un solo individuo, y diluir el Juicio de gusto a un gusto por los sentidos. Se prefiere evitar las ligaduras psicológicas que revolotean en el ambiente del empirismo de Hume. El Juicio de gusto, en tanto que reflexivo, desde su principio subjetivo, emite una proposición, de carácter emocional, un sentimiento no un conocimiento conceptual. Al decir algo es bello, no se emite sólo un sentimiento particular, sino que esta proposición pretende alcanzar una validez universal. Para que lo bello plazca universalmente, lo que precede al juicio de gusto no es el sentimiento de placer, sino lo que le enlaza al juicio del objeto, de lo que participa como juicio en la capacidad de juzgar o el juzgar en general²⁰³. La capacidad de juzgar sobre el gusto determina y considera la satisfacción del predicado de la belleza independientemente de los conceptos. Esto es posible por la unión de la imaginación y el entendimiento, en su libre juego, que hace que la sensación que pertenece al conocimiento en general sea

²⁰³ "La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un conocimiento en general), teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva. Este juicio, meramente subjetivo (estético), del objeto o de la representación que lo da, precede, pues, al placer en el mismo y es la base de ese placer en la armonía de las facultades del conocer; pero en aquella universalidad de las condiciones subjetivas del juicio de los objetos fúndase sólo la validez universal subjetiva de la satisfacción, que unimos con la representación del objeto llamado por nosotros bello." Ibid. KrU. § 9 pág. 149,150. "Die subjektive allgemeine Mitteilbarkeit der Vorstellungsart in einem Geschmacksurteile, da sie ohne einen bestimmtenBegriff vorauszusetzen, stattfinden soll, kann nichts anderes als der Gemütszustand in dem freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes (sofern sie untereinander, wie es zu einem Erkenntnis überhaupt erforderlich ist, zusammenstimmen) sein; indem wir uns bewußt sind, daß dieses zum Erkenntnis überhaupt schickliche subjektive Verhältnis ebensowohl für jedermann gelten und folglich allgemein mitteilbar sein müsse, als es eine jede bestimmte Erkenntnis ist, die doch immer auf jenem Verhältnis als subjektiver Bedingung beruht. Diese bloß subjektive (ästhetische) Beurteilung des Gegenstandes oder der Vorstellung, wodurch er gegeben wird, geht nun vor der Lust an demselben vorher und ist der Grund dieser Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen; auf jener Allgemeinheit aber der subjektiven Bedingungen der Beurteilung der Gegenstände gründet sich allein diese allgeregemeine subjektive Gültigkeit des Wohlgefallens, welches wir mit der Vorstellung des Gegenstandes, den wir schön nennen, verbinden." KrU, pág 56

comunicable universalmente, y es lo que postula el juicio de gusto, que este principio subjetivo de su capacidad de juzgar está en todo hombre²⁰⁴. El hecho de que en el juicio de gusto no preceda el placer, es porque como juicio, el gusto, descansa en el fundamento *a priori*. Obviamente, con sus propias características en relación a lo que conlleva la reflexión como capacidad subjetiva. Ese *a priori* no es más que la *Finalidad sin fin*.

El tercer momento comienza con la <<relación de los fines>> con los juicios de gusto, tal y como se define un *fin* según las determinaciones trascendentales, – nos recuerda Kant –, el fin es el objeto de un concepto en cuanto éste es considerado como causa de aquel. No se presupone nada empírico en esta definición. El hecho de que no hay nada empírico es el momento decisivo de esta tensión conceptual, a la que somete Kant las posibilidades de la capacidad de juzgar de gusto, pues, el sentimiento de placer lo es, tiene una fuente empírica. <<La causalidad de un *concepto*, en consideración a su *objeto*, es la finalidad (*forma finalis*). Así, pues, donde se piensa no sólo el conocimiento de un objeto, sino el objeto mismo (su forma o existencia) como efecto posible tan sólo mediante un concepto de éste último, allí se piensa un fin.²⁰⁵ >>. Aunque ésta es la exigencia de poder *pensar* el fin, la finalidad, la conciencia de la representación en relación con el estado (afección) del sujeto puede conservar su placer, pero es la facultad de desear la que es determinable sólo por conceptos, la que obra según un fin. Siendo la voluntad la que ordena según la representación, siguiendo cierta regla, concebimos la *finalidad* sin poner las causas de esa forma en la voluntad pero deduciéndola de ella. Es posible pensar y obrar según una finalidad formal ya que podemos observarla a través de la reflexión. Clave o llave que permite, sin lugar a dudas para Kant, afirmar que <<El juicio de gusto no tiene en su base nada más que la “forma de la finalidad” de un objeto (o del modo de representación del mismo) (§ 11)>>. Aquí el *fin* es pensado teniendo en cuenta la satisfacción y en ella hay cierto interés. Es este interés subyacente a la satisfacción lo que garantiza, para pensar, que no puede haber un fin subjetivo como principio del juicio de gusto, pero, ciertamente, en dicho juicio, no puede representarse ningún fin objetivo. No hay, ni es un juicio de conocimiento. Se puede con la razón reflexionar sobre lo que observamos según “conformidad a fines”. Se relaciona placer y conformidad a fines cuando tenemos conciencia de la relación de sujeto con el placer inmediato que produce lo que

²⁰⁴ “Una relación objetiva, si bien no puede ser más que pensada, sin embargo. En cuanto, según sus condiciones, es subjetiva, puede ser sentida en el efecto sobre el espíritu; y de una relación sin concepto alguno a su base (como la de las facultades de representación con una facultad general de conocer) no hay otra conciencia posible más que mediante la sensación del efecto, que consiste en el juego facilitado de ambas facultades del espíritu (la imaginación y el entendimiento), animadas por una concordancia recíproca.” *Ibidem* KrU. § 9 pág. 151 de la trad. “Ein objektives Verhältnis kann zwar nur gedacht, aber, sofern es seinen Bedingungen nach subjektiv ist, doch in der Wirkung auf das Gemüt empfunden werden; und bei einem Verhältnisse, welches keinen Begriff zum Grunde legt (wie das der Vorstellungskräfte zu einem Erkenntnisvermögen überhaupt), ist auch kein anderes Bewußtsein desselben, als durch Empfindung der Wirkung, die im erleichterten Spiele beider durch wechselseitige Zusammenstimmung belebten Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes) besteht, möglich.” KrU, pág. 57

²⁰⁵ *Ibid.* KrU, § 10 pág. 152. “(...) und die Kausalität eines Begriffs in Ansehung seines Objekts ist die Zweckmäßigkeit (*forma finalis*). Wo also nicht etwa bloß das Erkenntnis von einem Gegenstande, sondern der Gegenstand selbst (die Form oder Existenz desselben als Wirkung nur als durch einen Begriff von der letzteren möglich gedacht wird, da denkt man sich einen Zweck.” KrU, pág.58

contemplamos. No hay en el Juicio de gusto un fin objetivo (Objektiver Zweck), ni un fin subjetivo (Subjektiver Zweck) por lo tanto, el juicio de gusto juzga, se explica, se expresa, se comunica, se combina, es posible el libre juego de las facultades, porque lo hace bajo la estructura de una "finalidad sin fin", sin propósito (Zweckmäßigkeit ohne Zweck)²⁰⁶. ¿Puede haber un "placer" inherente a la conciencia de la mera *formal finalidad* en el juego *libre* de las facultades del conocimiento en una representación en la que el objeto dado sea el placer mismo?²⁰⁷

La fundamentación kantiana de la *estética* no se centra en la *obra de arte*, sino en la recepción de una representación estética en un sujeto, que desarrolla su facultad de *Sentimiento de placer y dolor* a través de las condiciones de la capacidad de juzgar estético, y éste se desarrolla en las condiciones de la capacidad de juzgar en general. El placer y el dolor son formas de expresión del gusto, pero no por ello pueden considerarse como una mera sensación subjetiva de un solo individuo, sino que el juicio del gusto es vinculante para la sensibilidad del sujeto aunque no opere de la misma manera, por ejemplo, como un juicio lógico.

Si la finalidad objetiva puede ser conocida mediante la relación de lo diverso con un concepto como fin determinado, el juicio sobre lo bello está fundado por una *finalidad sin fin* (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) –se sigue el razonamiento de Kant-, la satisfacción de un objeto bello no puede descansar en la representación de la utilidad, ya que no sería una satisfacción inmediata; es la condición básica que se puede hacer sobre un juicio sobre lo bello, sobre la belleza. Y aunque la finalidad objetiva interna (perfección) pudiera aproximarse más, no deja de ser un fin objetivo determinado, no basta decir, como en el racionalismo, que la belleza y el bien están ligados en una finalidad objetiva, ni es más claro o más confuso, y sólo hacía un tipo de juicio lógico que pudiera establecerse, y por lo tanto, se estaría ante un juicio de conocimiento. Kant eliminando la noción de finalidad objetiva en los juicios estéticos, pues, el juicio

²⁰⁶ "Así pues, nada más que la finalidad subjetiva de la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y por consiguiente, la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es *dado*, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto." Ibid. KrU, § 11, pág. 154. Hay cierta equivalencia terminológica entre la satisfacción sin interés (desinteresada), *Finalidad formal*, *Finalidad subjetiva*, *Finalidad sin fin*... "Also kann nichts anderes als die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird, sofern wir uns ihrer bewußt sind, das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mitteilbar beurteilen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils ausmachen." KrU, pág. 60

²⁰⁷ "La conciencia de la mera formal finalidad en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual el objeto es dado, es el placer mismo, porque encierra un fundamento de determinación de la actividad del sujeto, con respecto a la animación de las facultades del mismo, una interior causalidad, pues, (que es final), en consideración al conocimiento en general, pero sin limitarse a un conocimiento determinado y, consiguientemente, una mera forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético" Ibid. KrU. § 12, pág. 155 "Das Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst, weil es einen Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mithin eine bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit einer Vorstellung in einem ästhetischen Urteile enthält." KrU, pág. 61

estético es independiente del concepto de perfección, aniquila las nociones racionalistas de *perfectio phaenomenon* y de *cognitio confusa*. El juicio estético (gusto) se fundamenta en el sentimiento (del sentido interno), se consolida en la armonía del juego libre de las facultades del espíritu. No sólo el sujeto conoce, piensa, sino que siente.²⁰⁸

El tercer momento se concluye con una definición de la Belleza: <<Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin²⁰⁹>>. Para concluir este alejamiento del concepto de perfección le resultó imprescindible comenzar este momento con la distinción entre *belleza libre* (pura) (*frei Schönheit*), Pulchritudo vaga) y *belleza adherente* o dependiente (*Auhängende Schönheit*, Pulchritudo Adhaerens)²¹⁰. Sólo en el juicio que se pueda hacer sobre una *belleza libre*, el juicio de gusto es “puro”. Sólo el hombre puede alcanzar, como especie, en el sentido que podemos nombrar la humanidad, un Ideal de belleza, y quien proporciona la idea de “fines” de la humanidad, son las Ideas de la razón, éstas no puedan ser representadas sensiblemente. Este ideal que opera en tanto que “prototipo del gusto” descansa sobre la indeterminación de un *maximum* de la razón en el ideal de la actividad de la imaginación y no en conceptos. Se trata de que atendiendo, estéticamente, el ideal de belleza es la concordancia de un particular, como idea de un *maximum* de la razón indeterminado a la inteligencia de un hombre, que lo toma como efecto o fenómeno para alcanzar una construcción general o universal valedera para todo hombre. Dos son las partes que, como humanidad, se pueden distinguir: la idea normal estética (*Asthetisches Normalidee*), cosas particulares, que representa lo común y la idea de la razón (*Vernunftidee*) que expresa los fines de la humanidad, la aproximación a la perspectiva moral del *Ideal de Belleza*.

El último momento, el de la modalidad de un juicio de gusto, para ir concluyendo la exposición fenomenológica del juicio estético, nos conduce hacia la <<modalidad de la satisfacción en los objetos>>, <<Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción²¹¹>>. Para que pueda ser exigible que la satisfacción encuentre por medio del gusto un principio regulativo que pretenda una subjetividad universal, la satisfacción en cuanto afirmamos un objeto como bello tiene que llevar

²⁰⁸ "No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto, y no un concepto del objeto" Ibid. KrU. § 17, pág. 167. "Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts ist sein Bestimmungsgrund." KrU, pág. 72

²⁰⁹ Ibid. KrU 173. "Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird." KrU pág. 77

²¹⁰ "Hay dos clases de belleza: belleza libre (pulchritudo vaga) y belleza adherente (pulchritudo adhaerens). La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste." Ibid. KrU. § 16, pág. 164 de la trad. "Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: frei Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus." KrU, pág. 69

²¹¹ Ibid KrU. § 22, pág. 178 "Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird." KrU, pág. 82

implícito una unanimidad, una necesidad “objetiva” del sentimiento, inevitablemente nos lleva a poder hacer una incursión más adelante sobre el *sensus communis* (sentido común). Quizá lo más ilustrativo sea la nota general a la primera sección de la analítica, pues, funciona a modo de síntesis. El juicio de gusto (estético) “es la facultad de juzgar un objeto en relación con la libre conformidad a *leyes* de la imaginación”, es una imaginación creativa de formas de posibles intuiciones, productiva, activa, y relaciona lo diverso de las representaciones estéticas coordinándose junto con el entendimiento, en mutua colaboración, en conformidad a las leyes de este último. Esta concordancia se hace en el libre juego de las facultades, de manera que cuando la imaginación es <<obligada a proceder según una ley determinada, entonces, determinase por conceptos cómo deba ser, según la forma, su producto (...) ²¹²>>; ya no es un juicio por medio del juicio de gusto, como se ha explicado anteriormente. La imaginación dirige la representación del sujeto al Sentimiento de placer y dolor. Sólo cuando la imaginación acoge, en su libre juego, un objeto bello, es la *satisfacción* lo que funda tal posibilidad, la capacidad de juzgar lo estético bajo el principio subjetivo de la reflexión. El hecho de que sea la imaginación, en su libre juego de las facultades, revela clarísimamente que no estamos ante un juicio determinante. Del mismo modo, el hecho de que el entendimiento regula el funcionamiento de la imaginación, se está en la conformidad a fin, condiciona el sentido del *a priori* en el juicio (reflexivo) estético.

Por ejemplo, cuando Kant afirma que el juicio estético o de gusto tiene como característica esencial: *Zweckmassigkeit ohne Zweck* (*finalidad sin fin* o sin propósito), ya se ha dado este giro ontológico y se ha desprendido la belleza de lo bueno o lo justo, porque el juicio de gusto debe ser subjetivo y sensorial pero a su vez necesario, ésta es la exigencia de Kant. Y esto es un desbordamiento del propio paradigma moderno, que empezará su camino, cuando el juicio estético, que cubre al gusto como *conceptor* de lo bello, intente desvincular lo bello de la razón, y a su vez, lo bello no sea, meramente, apariencia de un objeto recogida en la pasividad de los sentidos, sino lo que se lleva a investigación es que lo bello es una suerte de experiencia propia del *sujeto- mente*, comunicable públicamente sin más ataduras. Para fijar este principio, es definitivo determinar que la belleza, lo bello *no* es una cualidad de los objetos, en claro contraste con la afirmación empirista de Burke. Hay pues, un desplazamiento, un viraje implícito de que el *juicio estético* no es una consecuencia de la belleza dada en los objetos, no hay ligadura ontológica de la belleza *a priori*, más bien, se afirma que el juicio estético es juicio subjetivo y que el gusto es, en lo que se origina, un sentimiento de placer y dolor. El juicio estético es independiente del juicio moral o del conocimiento, aunque éste pueda, significativamente, tener una representación en un juicio estético.

La problemática de la capacidad de juzgar estético contiene la máxima tensión conceptual de la propuesta kantiana, ya que pretende alcanzar cierta objetividad sin ser necesaria, y su universalidad no se ciñe a las pautas del uso teórico o práctico de la razón. Si hay *juicios estéticos a priori* será bajo un principio subjetivo donde la capacidad de juzgar estético- reflexivo no sea ni contingente ni pudiera aparecer como aleatorio o relativista. Se aleja Kant de los términos racionalistas (especialmente de Meier y Baumgarten) sobre los *conceptos confusos*. Sin embargo, mantiene intactas las condiciones subjetivas del conocimiento objetivo: la supuesta *raíz común* de la que

²¹² Ibid. pág. 179.

participan las facultades cognitivas por excelencia, entendimiento y sensibilidad. La condición subjetiva es posible por la existencia de esta raíz común. Cuando el espíritu del sujeto se encuentra en el estado, afectado por una representación estética, el juicio estético surge de la relación entre las facultades de representar libremente (imaginación y entendimiento). De este modo se aleja también del empirismo porque aún siendo la condición subjetiva su fundamento, se alcanza una relación universal sin reducir la condición subjetiva al funcionamiento psicológico del sujeto.

El sentimiento (Gefühl), es decir, una sensación en sentido estético, da noticia sobre la relación entre conocimiento y el ánimo del sujeto. ¿Es posible comunicar una imagen sin concepto?, ¿puede ser esa comunicabilidad universal? Se sabe que lo único universalmente comunicable es el conocimiento y la representación que le acompaña, y el conocimiento aporta la objetividad entre el sujeto- objeto necesaria. Pero es posible, que no siendo el juicio estético, un juicio de conocimiento tenga cierta base determinada en una universal comunicabilidad, ésta debe ser ofrecida desde el principio que lo rige. Este principio, raíz común, desconocida, permite que la relación de las facultades, el “estado del espíritu (Der Zustand des Gemüts), se refiera a una representación dada al conocimiento general. Ese estado del espíritu no es más que el *juego libre*. Este juego libre recae sobre las facultades de representar, el entendimiento y la imaginación. La facultad, que juega libremente, es sobre todo la imaginación, relacionándose, desde su libertad con el entendimiento. Ese jugar no dicta reglas, pero sin las reglas, las que si aparecen en relación con el entendimiento, no se produce en el juego. El juego remite, sin lugar a dudas, a la *contemplación* del gusto. A las condiciones de validez subjetivas de la satisfacción que se unen a la representación de aquel objeto que se nombra como bello. Ya se ha desarrollado la conexión clave de la filosofía trascendental, sobre las condiciones de la validez subjetiva de la satisfacción, y que esa conexión descansa en el esquema aplicado sin concepto, es decir, a la libertad de la imaginación de esquematizar sin concepto, y el papel del entendimiento, que en *conformidad* con las leyes, permite que a partir del sentimiento se juzgue el objeto bajo ese *juego libre* de las facultades. Lo que toma relieve es la actividad intelectual del sujeto sin que esa actividad esté vinculada a una inteligencia extra- sensible o suprasensible. Lo bello, el gusto, es y pertenece a esa actividad concordante del entendimiento y la imaginación. No se está ante un conocimiento, sino ante el sentimiento.

La *Analítica de lo Sublime* comienza por resaltar lo que tiene en común, lo sublime con lo bello: <<ambos placen por sí mismos>>, ambos placen sin interés, es decir llevan implícitos una satisfacción sin propósito, sin interés (Interesseloses Wohlgefallen); ambos pueden ser pensados y juzgados bajo las condiciones y premisas de la capacidad de juzgar *reflexionante*, es decir, no pre- suponen ni un juicio sensible determinante, ni un juicio lógico. Ambos se fundan en la satisfacción que se enlaza a partir de la actividad de la imaginación, en su libre juego, o bien a una intuición dada cuando es con el entendimiento, o bien a un impulso que sobrepasa cualquier colaboración de la imaginación con el entendimiento, y sobrepasa a la adecuación entre la forma de representación estética con la *Conformidad a fines*, porque la propia imaginación desbordándose, por su tendencia *ad infinitum*, tiene su encuentro junto a la razón. El sentimiento de placer y dolor se aplica como disposición del juicio reflexionante que le es propio. Opera entre los dos vectores de la conciencia de un sujeto en relación con la naturaleza y la libertad. Como se expuso, anteriormente, en la capacidad de juzgar reflexionante no interviene ninguna sensación, ningún concepto

determinante. Lo que importa en el juicio estético (gusto), con respecto a lo sublime, es la experiencia interna (subjetiva) del propio sujeto ante lo inabarcable de la forma de representación estética a un fin. No halla en la forma de representación estética un modo de poder juzgar reflexivamente, sobre tal desbordamiento sin la adecuada comprensión de por qué se produce dicho desbordamiento. La capacidad de juzgar reflexionante cuando quiere dar cuenta sobre el juicio particular que se nombre como sublime, no halla en la forma de la representación, ni en la contemplación (no es frente a ningún objeto bello) pues, no entra a jugar la colaboración del entendimiento y la imaginación, sino que lo que provoca poder juzgar, capazmente, esa experiencia que queremos remitir como sublime, es un "movimiento del ánimo", un movimiento en la conciencia sobre la afección del propio sujeto con la *no* adecuación de la forma de la representación a un fin. Es esta inadecuación (imaginación/ entendimiento) la que hace necesaria la otra vertiente de la conciencia del sujeto: la del ámbito de la libertad, la aplicación del sentimiento que toma como referencia la dimensión práctica, cuya facultad, la razón es la protagonista, y por lo tanto, si queremos lidiar con la comprensión de lo sublime será bajo las puertas de las Ideas de la razón, es decir, con la manera de expresión de lo suprasensible²¹³. El Juicio reflexionante estético debe proseguir su investigación sobre el sentimiento de lo sublime siguiendo las pautas (momentos) que realizó con el sentimiento de lo bello²¹⁴. Ahora bien, al carecer de forma, el análisis de lo sublime comenzará con el de la cantidad y para que esto sea posible le es necesario una división, muy significativa, de lo sublime: De lo *Sublime matemático* y de lo *Sublime dinámico* de la naturaleza²¹⁵. La definición primera que ofrece Kant de lo Sublime matemático va a orientar el resto de la investigación: <<Sublime llamamos lo que es absolutamente grande. Ser grande, empero, y ser una magnitud, son conceptos totalmente distintos (magnitud y quantitas). Igualmente, decir

²¹³ "Lo sublime es la libertad en mí, el *homo noumenon* frente al *homo phaenomenon*." García Morente, M. Introducción a la *Crítica del Juicio*. 5ª Edición, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pág. 66-67.

²¹⁴ "En lo que se refiere a la división de los momentos del juicio estético, en relación con el sentimiento de lo sublime, podrá la analítica seguir adelante según el mismo principio que empezó en el análisis de los juicios de gusto, pues como Juicio reflexionante estético, debe la satisfacción en lo sublime, como en lo bello, ser de un valor universal, según la cantidad; carecer de interés, según la cualidad; hacer representable una finalidad subjetiva, según la relación, y hacerla representable como necesaria, según la modalidad." Ibid. KrU. § 24, pág. 186

²¹⁵ "Pues como el sentimiento de lo sublime lleva consigo, como carácter suyo, un movimiento del espíritu unido con el juicio del objeto, y, en cambio, el gusto, en lo bello, supone y mantiene el espíritu en contemplación *reposada*, y como ese movimiento debe ser juzgado como subjetivamente final (porque lo sublime place), resulta que será referido por la imaginación, o a la facultad de conocer, o a la facultad de desear; pero, en ambas relaciones, la finalidad de la representación dada será juzgada sólo en consideración de esas facultades (sin fin ni interés), y como entonces la primera es añadida al objeto como una disposición matemática de la imaginación, de aquí que aquél sea representado como sublime en esa pensada doble manera." Ibid. KrU. § 24, pág. 187. "Denn da das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß des Geschmack am Schönen das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt und erhält; diese Bewegung aber als subjektiv zweckmäßig beurteilt werden soll (weil das Erhabene gefällt): so wird sie durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis oder auf das Begehrungsvermögen bezogen, in beiderlei beziehung aber die Zweckmäßigkeit der gegebenen Vorstellung nur in Ansehung dieser Vermögen (ohne Zweck oder Interesse) beurteilt werden; da dann die erstse, als eine mathematische, die zweite als dynamische Stimmung der Einbildungskraft dem Objekte beigelegt, und daher dieses auf gedachte zwiefache Art als erhaben vorgestellt wird." KrU, pág. 91

sencillamente (simpliciter) que algo es grande, es también totalmente distinto decir que algo es absolutamente grande (absolute, non comparative magnum).²¹⁶>> El caso que en la experiencia (interna) de la que se ha hecho referencia, de esa inadecuación, lo que provoca el sentimiento de lo Sublime matemático es que la imaginación progrese al infinito, tal y como es su tendencia, y despierta en el sujeto eso que supera toda <<medida de los sentidos²¹⁷>>. Aunque lo sublime matemático remite a ese desbordamiento que se produce en relación con las facultades de conocer (sensibilidad y entendimiento). Pero no se puede alcanzar lo absolutamente grande, por eso las definiciones regogen este modo de operar de lo sublime matemático²¹⁸. Una magnitud infinita es un concepto indeterminado donde la imaginación opera de manera subjetiva y dentro de las pautas de la capacidad de juzgar reflexionante; así que la relación de la imaginación con la razón será subjetiva e indeterminada. Lo que pretende Kant es que la relación reflexionante presuponga que si hay un concepto de totalidad, éste sólo cabe que tenga origen en nuestra racionalidad. Con la capacidad de juzgar reflexionante se puede pensar, regulativamente y subjetivamente la razón pura, pues, es la estructura de la unidad trascendental de la subjetividad. Lo sublime, en tanto movimiento del ánimo, es una vía de pensar lo que hay de fundamento de lo suprasensible en lo sensible. <<La cualidad del sentimiento de lo sublime es que es un sentimiento de dolor sobre el juicio estético en un objeto, sentimiento que, sin embargo, al mismo tiempo es representado como conforme a fin, lo cual es posible porque la propia incapacidad descubre la conciencia de una ilimitada facultad del mismo sujeto, y el espíritu puede juzgar esta última sólo mediante aquella.²¹⁹>>. Si se pudiera hablar de un juicio puro de

²¹⁶ Ibidem KrU. § 25, pág. 187-188

²¹⁷ "Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime, considerándolo de ese modo. Pero justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión de totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inadecuación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros (...) Por lo tanto, ha de llamarse sublime no el objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante." Ibid. KrU. § 25, pág. 190- 191. "Nichts also, was Gegenstand der Sinnen sein kann, ist, auf diesen Fuß betrachtet, erhaben zu nennen. Aber eben darum, daß in unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschritte ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität als auf eine reelle Idee liegt, ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns; und der Gebrauch, den die Urteilskraft von gewissen Gegenständen zum Behuf des letzteren (Gefühls) natürlicherweise macht, nicht aber der Gegenstand der Sinne ist schlechthin groß, gegen ihn aber jeder andere Gebrauch klein. Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse, die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen." KrU, pág. 94

²¹⁸ "*Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña*", "Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos" Ibid. KrU. "Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.", " Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft." KrU, pág. 94

²¹⁹ Ibid. KrU. § 27, pág. 202. "Die Qualität des Gefühls des Erhabenen ist, daß sie ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande ist, die darin doch zugleich als zweckmäßig vorgestellt wird; welches dadurch möglich ist daß das eigene Unvermögen das Bewußtsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjekts entdeckt, und das Gemüt das letztere nur durch das erstere ästhetisch beurteilen kann." KrU, pág. 104

lo sublime no encontrará su fundamento en ningún objeto determinado, ya que es estético, ni tampoco en ningún juicio del entendimiento. Pero, como juicio reflexionante, lo sublime ¿tiene que llevar alguna finalidad subjetiva en su representación, con valor universal? Lo sublime tiende hacia una idea de infinitud que sólo se halla en el <<espíritu que juzga>>. Lo sublime matemático y lo sublime dinámico se corresponde, cuando se produce ese movimiento del ánimo, sea referido a la facultad de conocer o a la facultad de desear, es decir, lo sublime matemático remite a las condiciones de Juicio reflexionante en relación al conocimiento y lo sublime dinámico a la relación con la razón práctica. Para poder contestar con corrección a esta pregunta recurrente, es imprescindible finalizar con la investigación sobre lo sublime dinámico.

Cuando la naturaleza es considerada en un juicio estético, la fuerza que le es implícita no tiene ningún poder, se está ante lo <<dinámico- sublime>>. Lo interesante del juicio sobre lo sublime dinámico es que no tiene en la representación su determinación como juicio, sino que se trata de la sublimidad misma de nuestra subjetividad. Por eso sólo en el Hombre es posible esta subjetividad sobre lo sublime, pues, requiere de lo inteligible como de lo sensible. Si hay sentimiento sobre la sublimidad subjetiva es porque el ser humano es sensible e inteligencia. La razón que ampara el sentido de lo sublime dinámico en la naturaleza, que aquello sensible que hay en el sentimiento puede ser conformado según fines por nuestra facultad de desear. No hay mandato, sino pretensión del influjo de una ley moral en el Juicio reflexionante. Es ésta la conexión o aplicación del sentimiento estético con el sentimiento moral²²⁰, precisamente porque se puede llegar a “sentirnos”, “pensarnos” como seres suprasensibles con respecto a la naturaleza. La tensión conceptual de las *Críticas* cede a otra tensión más añeja, que intenta resolver Kant, aquella entre el mundo nouménico y el mundo fenoménico (en la *Dissertatio*, 1870), en la que el ser humano, tal y como se ha dicho anteriormente, el hombre mismo, es un dispositivo mediador; en el que dentro de los límites a los que le somete la propia razón, como

²²⁰ "Pues así como en la inconmensurabilidad de la naturaleza, y en la incapacidad de nuestra facultad para tomar una medida proporcionada a la apreciación estética de las magnitudes de su esfera, hemos encontrado nuestra propia limitación, y, sin embargo, también, al mismo tiempo, hemos encontrado en nuestra facultad de la razón otra medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinidad misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y, por tanto, en nuestro espíritu, una superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad; del mismo modo la irresistibilidad de su fuerza, que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que pueda ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder." Ibid. KrU. § 28, pág. 205. "Denn so wie wir zwar an der Unermeßlichkeit der Natur und der Unzulänglichkeit unseres Vermögens, einen der ästhetischen Größenschätzung ihres Gebiets proportionierten Maßstab zu nehmen, unseres eigene Einschränkung, gleichwohl aber doch auch an unserem Vernunftvermögen zugleich einen anderen nicht-sinnlichen Maßstab, welcher jene Unendlichkeit selbst als Einheit unter sich hat, gegen den alles in der Natur klein ist, mithin in unserem Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: so gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschlichkeit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte." KrU, pág. 107

facultad que legitima y da validez a sus propios usos accede a una intermediación de estos mundos por medio del sentimiento. No obstante, en la tercera crítica, es el sentimiento de placer y dolor la facultad que funda y fecunda ese límite entre lo que podemos conocer, pensar y sentir. Un sujeto- *mente* descubierto como expresión-tensión de lo sensible y lo suprasensible, en el que se habita como el límite de la propia condición que nos hace ser verdaderamente humanos. Precisamente se hace patente en esta crítica, la preponderancia de la razón práctica sobre la teórica y como esta última depende de alguna manera de ella. Para concluir, se hace necesario después de investigar lo bello y lo sublime, dar contenido a la misma estructura trascendental que se exigió en las otras dos críticas: la Deducción de los Juicios estéticos puros, su método, sus características... aún teniendo ciertas resonancias de la definición de lo sublime en Burke, de nuevo, Kant determina y aclara su concepción de lo sublime en la filosofía trascendental y en la distinción entre juicios determinantes y juicios reflexionantes.

En los juicios de conocimiento (teórico y práctico) *deducir* es la garantía de que el juicio que se haga represente lo que el objeto es; se pretende una justificación a priori para que sea legítima su validez y tenga, obviamente, una dimensión universal y comunicable, por lo tanto que sea necesaria. Pero el carácter de la *deducción* de un juicio estético, de gusto, va a ser abordado a modo de *supuesto*, ya que no es propiamente un juicio de conocimiento. Un *supuesto* que pretende apoyarse en algún principio *a priori*, sea este subjetivo u objetivo si se tercia. El *supuesto* contiene las características que se han ido mostrando a lo largo de eso que se calificó como *fenomenología* del juicio estético y que ahora requiere ser sometido a las exigencias trascendentales del sistema. Suponer es partir de la conciencia de las representaciones estéticas y de todo lo que conlleva éstas.

La deducción de los juicios estéticos sobre los objetos de la naturaleza sólo puede ser aplicada a los conceptos bellos y no a lo que nombramos como sublime. El Juicio estético como juicio reflexionante, si quiere pretender una validez universal tiene que apoyarse en algún principio *a priori*, este principio recae en la satisfacción, placer o displacer inmediato a la forma de un objeto. Lo que impacta es la aprehensión de la forma que se adecua a nuestro estado de ánimo²²¹, a nuestro espíritu. El juicio estético reflexionante parte de lo particular para buscar lo general en la naturaleza, aunque no hay ningún sometimiento del juicio particular bajo las leyes generales. Es obligada la deducción si se pretende legitimar el juicio estético, éste debe ser necesario, y esta necesidad no es más que una universalidad subjetiva, es decir, una aprobación de todos los hombres. Una finalidad subjetiva se dirige a lo común del sentimiento de placer y dolor, y en lo que se funda el juicio estético. Por lo tanto, no se trata de lo que

²²¹ "Así pues, no es placer, sino universal validez de ese placer, lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio de un objeto, y lo que es representado en un Juicio, valedero para cada cual. ¿Qué yo percibo y juzgo un objeto con placer? Esto es un juicio empírico: pero ¿Qué lo encuentro bello, es decir, que puedo exigir a cada cual esa satisfacción como necesaria? Esto es un juicio a priori." Ibid. KrU. § 37, pág. 240. "Also ist es nicht die Lust, sondern die Allgemeingültigkeit dieser Lust, die mit der bloßen Beurteilung eines Gegenstandes im Gemüte als verbunden wahrgenommen wird, welche a priori als allgemeine Regel für die Urteilskraft, für jedermann gültig, in einem Geschmacksurteile vorgestellt wird. Es ist ein empirisches Urteil, daß ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurteile. Es ist aber ein Urteil a priori, daß ich ihn schön finde, jenes Wohlgefallen jedermann als notwendig ansinnen." KrU, pág. 140

la “cosa es”, la validez con carácter universal de un juicio particular de una representación (empírica) de la forma de un objeto que place, sino lo que expresa es una finalidad subjetiva; sólo la regla que surja regula la satisfacción para todos los demás sujetos, hombres. El juicio de gusto funciona como si su objeto, según la satisfacción, fuera objetivo, y se dice como si fuera objetivo porque un objeto (representado) debe, a demás, adecuarse a nuestro modo de ser percibida con la satisfacción que lleva incorporada. El sujeto juzga sin tener la necesidad de doblegarse a cada experiencia que proceda de todos los demás hombres, sino que su juicio no es una imitación, ya que un objeto bello gusta a priori²²².

El principio, que se autogestiona el principio reflexionante estético, es un principio trascendental, la finalidad de la naturaleza como universalidad subjetiva que permite discernir; el Juicio reflexionante no procede de la experiencia, sino que es condición de toda experiencia posible (estética). Para que “eso” particular, del juicio reflexionante busque lo general, tiene que ser copartícipe de esa experiencia posible general y debe apoyarse en algún principio a priori. Lo propio de esa facultad del sentimiento de placer y dolor consiste en habilitar (de forma aplicada, como mediación entre las facultades cognitivas) un tránsito del conocer, del pensar, al sentir. Todo tránsito se hace bajo las coordenadas trascendentales, de la forma de lo a priori, de la posibilidad de la experiencia en general, como aquello que delimita lo que puede ser conocido, y de lo que puede ser pensado- *sentido*²²³. Ahora ese tránsito que requiere la facultad del sentimiento de placer y dolor exige una nueva forma límite trascendental y lo consigue a través de la capacidad de juzgar en general de la que participa el juicio reflexionante en su especificidad en la capacidad de juzgar estético (gusto) en el que se dirime cómo y

²²² "Así, la crítica misma del gusto es sólo subjetiva en consideración de la representación mediante la cual un objeto nos es dado; es a saber: el arte o ciencia de traer a reglas la relación recíproca del entendimiento y de la imaginación, uno con otra, en la representación dada (sin referencia a la sensación o concepto antecedente), y, por lo tanto, la armonía o desarmonía de las mismas, y de determinarlas en consideración de sus condiciones." Ibid. KrU. § 34, pág. 236. "Also ist die Kritik des Geschmacks selbst nur subjektiv in Ansehung der Vorstellung, wodurch uns ein Objekt gegeben wird; nämlich sie ist die Kunst oder Wissenschaft, das wechselseitige Verhältnis des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung (ohne Beziehung auf vorhergehende Empfindung oder Begriff), mithin die Einhelligkeit oder Mißhelligkeit derselben unter Regeln zu bringen und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen." KrU, pág. 136

²²³ "Con la percepción de un objeto puede unirse inmediatamente el concepto de un objeto en general, cuyos predicados empíricos aquélla contiene, para un juicio de conocimiento, y, mediante él, puede producirse un juicio de experiencia. A la base de éste hay conceptos *a priori* de la unidad sintética de lo diverso de la intuición, para pensarlo como determinación de un objeto, y esos conceptos (las categorías) exigen una deducción que ha sido dada ya en la *Crítica del de la razón pura*, mediante la cual también pudo llegarse a la solución del problema siguiente: ¿Cómo son posibles juicios de conocimiento sintéticos *a priori*? Ese problema se refería, pues, a los principios a priori del entendimiento puro y de sus juicios teóricos. Pero con una percepción puede también ir unido un sentimiento de placer (o de dolor) y satisfacción que acompaña a la representación del objeto y le sirve de predicado, y puede así producirse un juicio estético que no es ningún juicio de conocimiento." Ibid. KrU. § 36, pág. 238. "Mit der Wahrnehmung eines Gegenstandes kann unmittelbar der Begriff von einem Objekte überhaupt, von welchem jene die empirischen Prädikate enthält, zu einem Erkenntnisurteile verbunden und dadurch ein Erfahrungsurteil erzeugt werden. Diesem liegen nun Begriffe a priori von der synthetischen Einheit des Mannigfaltigen der Anschauung, um es als Bestimmung eines Objekts zu denken, zum Grunde; und diese Begriffe (die Kategorien) erfordern eine Deduktion, die auch in der Kritik der reinen Vernunft gegeben worden, wodurch denn auch die Auflösung der Aufgabe zustande kommen konnte: wie sind synthetische Erkenntnisurteile a priori möglichen Verstandes und seiner theoretischen Urteile." KrU, pág. 138

por qué calificamos un objeto como bello tal que como se ha expuesto. El tránsito de lo conocido, de lo pensado, de lo sentido bajo la posibilidad de la experiencia en general, y del conocimiento en general, es un mundo de relaciones intersubjetivas que tienen en común la forma de la conciencia de un sujeto que se comunica con otros sujetos, en conexión con las posibles intermediaciones entre las facultades, y con vías que están delimitadas para evitar ir más allá de lo que la razón finita legitime como válido, con la clarísima convicción del hombre (ser humano) como un ser autónomo, con posibilidad de acciones libres bajo la ley moral que de él mismo surge²²⁴. La condición subjetiva exige que las facultades de representación, la imaginación en relación a la intuición y a la *comprehensión* de la diversidad, el entendimiento en relación al concepto como representación de la unidad que necesita toda *comprehensión*. Y es que la imaginación en su libertad esquematiza sin concepto, ésta es la clave de esta especial condición subjetiva, el juicio de gusto toma una mera sensación a través de esta actividad de la imaginación, mientras que con el entendimiento, le permite juzgar en conformidad a leyes, de tal manera que el sentimiento permite juzgar desde la finalidad de la representación. Esta operación compone un juicio subjetivo en el que la imaginación en su libre juego y el entendimiento concuerdan.

El problema de << ¿Cómo son posibles los juicios de gusto>> atraviesa toda la problemática trascendental de los juicios y confronta directamente con las posturas racionalistas y empiristas sobre el asunto. Hay un comportamiento que difiere de los juicios teóricos <<bajo conceptos objetivos del entendimiento>>, pues, un juicio estético, se refiere a los principios de un juicio puro y no se subsume a ninguna ley porque el mismo es subjetivo, su objeto propio y su propia ley. El juicio de gusto -siguiendo a Kant- es una especie de *sensus communis*, no es lo que en todas parte se encuentra, sino que se dirige a la razón humana en su totalidad, a una razón finita, evitando la ilusión privada tomándole como si fuera objetivo. El juicio de gusto, en tanto que juzga *a priori* la comunicabilidad del sentimiento de placer y dolor en una representación dada, lleva en ese juzgar particular un interés (desinteresado) que sin embargo, tiene su influjo en lo público, en la sociedad. Esta comunicabilidad social es posible en la medida que son movimientos de tránsito, de relaciones entre lo que se

²²⁴ "Para tener derecho a pretender la aprobación universal de un juicio estético que descansa sólo en bases subjetivas, basta admitir: primero, que en todos los hombres las condiciones subjetivas de esa facultad, en lo que se refiere a la relación de las facultades de conocimiento, puestas en actividad en ella, con un conocimiento en general, son idénticas, lo cual debe ser verdad, pues si no, los hombres no podrían comunicarse sus representaciones ni en el conocimiento mismo; segundo, que el juicio se ha referido solamente a esa relación (por tanto, a la *condición formal* del Juicio), y es puro, es decir, no mezclado ni con conceptos del objeto ni con sensaciones con motivo de determinación. Cuando se falta a esto último, ello toca tan sólo a la aplicación incorrecta del derecho que nos da la ley en un caso particular, y por ello no queda suprimido ese derecho en general." Ibid. KrU. § 38, nota al pie de página (de Kant) pág. 241. "Um berechtigt zu sein, auf allgemeine Beistimmung zu einem bloß auf subjektiven Gründen beruhenden Urteile der ästhetischen Urteilskraft Anspruch zu machen, ist genug, daß man einräume: 1) bei allen Menschen seinen die subjektiven Bedingungen dieses Vermögens, was das Verhältnis der darin in Tätigkeit gesetzten Erkenntniskräfte zu einem Erkenntnis überhaupt begriff, einerlei; welches wahr sein muß weil sich sonst Menschen ihre Vorstellungen und selbst das Erkenntnis nicht mitteilen könnten; 2) das Urteil habe bloß auf dieses Verhältnis (mithin die formale Bedingung der Urteilskraft) Rücksicht genommen und sei rein, weder mit Begriffen vom Objekt noch Empfindungen als Bestimmungsgründen vermengt. Wenn in Ansehung dieses letzteren auch gefehlt worden, so begriff das nur die unrichtige Anwendung der Befugnis, die ein Gesetz uns gibt, auf einen besonderen Fall; wodurch die Befugnis überhaupt nicht aufgehoben wird." KrU, pág. 141

puede conocer, lo que debemos pensar y cómo sentimos; según lo que conocemos, según lo que pensamos en y desde las percepciones en las que establecemos a priori nuestra propia subjetividad. Porque en todos los hombres -aquí se podría ver representado todo el pensamiento ilustrado, su propuesta, parte de su utopía, su influjo político y social- son idénticas las condiciones subjetivas de la *capacidad de juzgar*. Estas condiciones se refieren a una forma subjetiva en la que la representación es percibida, apercebida, y lo son todas las relaciones que se establecen entre las facultades desde y para una conciencia que dirime según un conocimiento en general.

No se aprende de la "Naturaleza" lo que nombramos como bello, y el juicio de gusto no está sometido a principios empíricos. No depende de lo que la naturaleza sea, sino de cómo se conoce y el qué se conoce de ella. No puede haber un juicio de gusto sobre una finalidad objetiva de la naturaleza, sólo se puede juzgar desde una finalidad subjetiva de la forma de la satisfacción, esa que descansa en la libertad de la actividad de la imaginación en su juego. Tampoco la naturaleza contiene una finalidad interna que se pueda percibir de modo directo, suprasensible, necesaria y universal, tal y como los que proclaman entender la naturaleza como *Natura naturans*, porque nuestro juicio de gusto sería heterónomo – siguiendo a Kant- y se pretende afirmar la autonomía. No cabe admitir un realismo estético mediante sensaciones, se estaría hablando de arte agradable y no bello. Del mismo modo, el arte bello, no puede ser considerado como un producto de la actividad del entendimiento, tal y como el racionalismo vería la idealidad de la belleza apegada a la verdad, a la bondad, a la perfección. Obviamente, tal y como se lleva exponiendo, tiene que haber un tipo de idealidad que pueda explicar la posibilidad de los objetos como fenómenos estéticos y poder emitir un juicio sobre lo bello en la naturaleza y en el Arte (Ars).

La primera declaración de intenciones sobre el arte comienza en situar la satisfacción del *arte bello* como menos <<unida a un interés inmediato como la que se siente en la naturaleza bella>>. En esta distinción, Kant, determina la primera característica del arte o como una imitación de la naturaleza cuyo efecto es una ilusión como si fuera *belleza natural*, o bien el arte tiene la intención de dirigirse a nuestra satisfacción, hacerla visible a través de la producción artística, teniendo en todo ello la consideración del juicio de gusto; el arte "interesa" sólo por su fin y no en sí mismo²²⁵. Confluyen con el término *Arte* en general, distinciones que se basan en la causalidad de los productos artísticos. El *Arte* es un hacer (facere) cuyo producto es una obra (opus) que tiene como un referirse a la naturaleza (natur), y la obra es un efecto (effectus) de

²²⁵ "Que la satisfacción en el arte bello, en el puro juicio de gusto, no está tan unida a un interés inmediato como en la que se siente en la naturaleza bella, es también fácil de explicar, pues el arte es: o una imitación tal de ésta que llega a la ilusión, y entonces hace efecto de belleza natural (tenida por tal), o es un arte enderezado con intención visible a nuestra satisfacción, y entonces tendría lugar la satisfacción en ese producto. Desde luego, inmediatamente, mediante el gusto, pero no despertaría nada más que un interés inmediato en la causa que está a la base, a saber: en un arte que sólo por fin, pero nunca en sí mismo, puede interesar." Ibid. KrU. § 42 pág. 255. "Daß das Wohlgefallen an der schönen Natur, ist auch leicht zu erklären. Denn jene ist entweder eine solche Nachahmung von dieser, die bis zur Täuschung geht, und alsdann tut sie die Wirkung als (dafür gehaltene) Naturschönheit; oder sie ist eine absichtlich auf unser Wohlgefallen sichtbarlich gerichtete Kunst; alsdann aber würde das Wohlgefallen an diesem Produkte zwar unmittelbar durch Geschmack stattfinden, aber kein anderes als mittelbares Interesse an der zum Grunde liegenden Ursache, nämlich einer Kunst, welche nur durch ihren Zweck, niemals an sich selbst interessieren kann erwecken." KrU, pág. 153-154

ésta última²²⁶. Aunque es imposible *conocer* la *Naturaleza* como una finalidad total, como un todo, tal y como se dejó argumentada en la *Crítica de la razón pura*, en la que la naturaleza no es más que el “conjunto de los fenómenos”²²⁷ la naturaleza sería la unidad de las analogías de la experiencia en la que todos los fenómenos son interconexionados en relación al tiempo junto con la unidad de apercepción y esto debe ser validado dentro de una síntesis realizada según reglas; *Arte* sería todo aquello en que su producción o actividad, se realizase mediante una *Voluntad libre*. El *Arte* es una habilidad exclusivamente del hombre y en ese “artificio” de la producción se mueve por analogía con respecto a la naturaleza (belleza natural). No toda técnica (saber hacer) según la aplicación de reglas es arte, se busca otro lugar a eso que mencionamos con el término *Arte*. No cabe confundir el arte con el procedimiento mecánico que requiere un *saber hacer*, cierta habilidad²²⁸ con una clara intención de convertirse en la actividad de un oficio, un útil. Lo que se hace se sabe de antemano. Tampoco del arte bello hay una ciencia, lo que hay es en relación a la crítica, si hay algo es un arte bello -siguiendo a Kant-no cabe una determinación ni demostración (lógica) de cómo juzgar si algo es bello, sino que se habla de *arte bello* en la disposición que lo juzga, en sentido crítico, cómo se produce desde un juicio reflexionante estético (gusto). No hay conocimiento (ciencia) del arte bello, sino sólo cabe reflexión. El *arte bello* es una representación *conforme a fin*, fecunda la comunicación social, hace cultura, nutre a las facultades del espíritu y su uso. El *Sentimiento de placer y dolor* es constituyente, imprescindible para completar las consideraciones del hombre en tanto que hombre, en su condición de sujeto-*mente* que conoce, piensa y siente²²⁹, y puede comunicarse con otros hombres.

Bello es lo que place en el juicio no en una mera sensación, por lo tanto, el <<*arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza*>>²³⁰. El arte simula naturaleza siempre y cuando seamos conscientes de la distinción que subyacente entre

²²⁶ "La importancia es que esta manera de proceder el Arte se distingue de la naturaleza como fenómeno." Ibid. KrU. § 43 pág. 257 "

²²⁷ "Entendemos por naturaleza (en sentido empírico) el conjunto de los fenómenos considerados en su existencia de acuerdo con reglas necesarias, es decir, de acuerdo con leyes. Hay, pues, ciertas leyes que son *a priori* y que son las que hacen posibles una naturaleza." Ibid. KrV, A 216/ B 263.

²²⁸ "Cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámese *arte estético*. Este es: o arte *agradable*, o *bello*. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento." Ibid. KrU. § 44 pág. 259,260. "Wenn die Kunst, dem Erkenntnisse eines möglichen Gegenstandes angemessen, bloß ihn wirklich zu machen die dazu erforderlichen Handlungen verichtet, so ist sie mechanische; hat sie ästhetische Kunst. Das erste ist sie, wenn der Zweck derselben ist daß die Lust die Vorstellungen als bloße Empfindungen, das zweite, daß sie dieselben als Erkenntnisarten begleite." KrU, pág. 158

²²⁹ "Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social. La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos." Ibid. "Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert." KrU, pág. 158

²³⁰ Epígrafe del § 45 pág. 261. "Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint. KrU, pág. 159

arte y naturaleza, pues, el arte no es ninguna unidad de fenómenos. Pero también la *naturaleza* la calificamos como *arte* si juzgamos que es bella. Todo este planteamiento deja en evidencia que el referente preponderante en el arte bello es la *belleza natural*.

Cuando el interés por lo bello es *a priori*, en contraste con el mero *desinterés* del placer estético, se está dando un nuevo giro, pues, el nexo asegura los fundamentos de la "crítica del gusto", impulsa a la teoría del genio en relación al juicio estético (gusto). Hay una evidente interconexión entre Genio/Naturaleza/ Gusto que va más allá del <<placer sin propósito, fin>>. La única posibilidad de que el *Arte* pudiera ser considerado superior a la belleza natural, sería si el arte expresara en un lenguaje moral, pero Kant, precisamente, afirma lo contrario, porque entre las dos esferas (naturaleza y libertad) ¿está la intermediación del arte? El arte nos sitúa ante nosotros mismos como fin último, un encuentro con las máximas finitas de su razón, de su entendimiento etc. Lo extra- *ordinario* del arte es que no esté previamente representado en una percepción real ya conocida, sino que se lanza hacia cierto e ilimitado representar de *Ideas estéticas*. La teoría del Genio es imprescindible para concretar y dar fundamento a lo que supone la actividad que consideramos verdaderamente arte. La genialidad representa la capacidad del juicio de crear con originalidad obras (de arte) con plena libertad. El genio es un sujeto que tiene una disposición innata, talento "que da regla al arte", de tal manera que el arte bello, las bellas artes, son productos del genio. El ingenio consiste en que no aprende imitando, sus productos no son meras imitaciones o copias de lo que hayan realizado otros, no consiste, su talento, en una habilidad (oficio), aunque puede ser educado. Más bien el genio tiene como cualidad la originalidad. El resultado "final" de esa originalidad (novedad) puede funcionar como modelo para otros, ser "regla" o medida para otros. El genio no explica, como se hace en los descubrimientos científicos, de cómo se realiza sus obras de arte, sus productos artísticos, <<sino que da la regla de ello como naturaleza>>. Esta regla queda el genio al arte, sólo si el arte es *arte bello*. Al genio se le sigue no se le copian las "ideas" del artista genial, estas ideas provocan, disparan al resto de las facultades (se está ante la recepción de otros de la actividad genial), al discípulo. Algo puede ser aprendido del arte bello, algo de arte mecánico se sustrae, puede ser repetido según las reglas. La originalidad tiene sus límites como la genialidad, este límite es la propia naturaleza²³¹ como principio subjetivo para la creación o invención artística con respecto al límite que se supone como naturaleza en las esferas; no se puede invadir o confundir los distintos territorios en los que se actúa, ¿acaso el genio no media, no es a su vez un dispositivo intersubjetivo del sentimiento de placer?

Antes se había mencionado que la trama argumental de Kant se ciñe a la relación entre Genio/ naturaleza/ Gusto. Los nexos (/) símbolo que usamos para dar cuerpo a lo que une y separa entre estos tres términos. Se verá primero los términos extremos, la relación entre gusto y genio; en la que Kant señala la siguiente distinción en § 48: <<Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos , se exige genio>>. La pregunta recurrente se extiende a la distinción (que va paralelo al gusto y al genio) entre la belleza natural y la belleza artística. Se sigue las secuencias: *Gusto- Belleza natural- cosa bella y Genio-*

²³¹ Todo este párrafo se sigue según § 46 pág. 262, donde se exponen las características del genio.

*belleza artística- Representación bella (de la cosa)*²³².

Lo que en el gusto se exige es la autonomía, mientras que en el genio es la originalidad. A ambos se le exige que cada sujeto, tenga en su actividad, la pretensión de ser autónomos y pretenda cierta universalidad comunicable, la aplicación del *sensus communis*. El genio es un sujeto que actúa según el principio subjetivo del juicio reflexionante estético, como ejecutor del libre juego de las facultades de representar, produce entre imaginación y entendimiento o entre imaginación y razón, siguiendo las combinaciones antes detalladas. Se podría admitir que la genialidad es una entidad “necesaria” para la invención de la obra de arte sujeta a los límites que desembocan en el concepto de naturaleza, es decir, de ese orden rector de la unidad de toda analogía de la experiencia como quedó tratada en la primera crítica. Pero también es en el límite, donde el sentimiento, en su aplicación, se regula tomando como límite la propia naturaleza de la satisfacción. En la creación genial hay cierta intención (intuitiva), y maneja esta intención libremente (el juego libre de las facultades) en la que la conformidad tiene siempre ciertas reglas. La obra de arte no necesariamente expresa ese manejo de las “reglas” de la conformidad, sino que *simula* a la naturaleza (el entendimiento está en ese orden de la naturaleza, sin él y sin la sensibilidad no habría orden, leyes; las concordancias que se establecen en esta concepción que abandona la *Natura naturans*, y Kant gira hacia una concepción operativa de la *Natura naturata* desde la crítica trascendental.

El genio es una disposición (del principio subjetivo) que tiene su máxima en la capacidad de generar *Ideas estéticas*, y éstas son el modelo, la ejemplaridad, lugar extensivo de la originalidad que puede dar reglas al arte. Este principio subjetivo que subyace tiene como centro neurálgico la imaginación en concordancia con las facultades en las que se ven implicadas en la facultad de *sentimiento de placer y dolor*. En el sentimiento hay algo inteligible de nuestra naturaleza, de la totalidad de nuestras capacidades como sujetos- mente, en lo que somos (seres humanos) fenómenos y noúmenos. El genio explora lo ignoto de los dos extremos de la conciencia: naturaleza y libertad, con todas las garantías que sostienen la unidad preceptiva de la *raíz común desconocida*. Y el único “fin final”, se recuerda el proyecto general del pensamiento kantiano en todos sus aspectos como pensador ilustrado, es la *humanidad*. Motivo por lo que al genio se le exija ejemplaridad, pero, también, subyace los testigos que secundan esta anomalía talentosa que requiere la creación artística. En la genialidad queda significado un proceso que evoca la comunicabilidad social de la obra de arte como garante de cultura, de civilizada autonomía del ser humano²³³. Si el arte pudiera valer como explicación de la naturaleza o como ejercicio de la ley moral de expresión de la libertad, lo haría como analogía, manteniendo el criterio y la elaboración de la primera crítica sobre el asunto. Y al contrario si se pudiera entender la finalidad de la naturaleza, la comprensión de la misma, como obra de arte o productos técnicos de la naturaleza, se tendría que hacer bajo la analogía no en el sentido del *analogon rationis* de Baumgarten, sino en el sentido trascendental del término. Este uso de la analogía en

²³² Ibid. § 48, pág. 267.

²³³ Un paseo rápido sobre la idea de republicanismo en Kant y Rousseau, y la relación de naturaleza y razón, puede leerse de J.L. Villacañas. 1. naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo. apartado 17 y 18 en *Estudios sobre la <<Crítica del Juicio>>*, CSIC, Visor, 1990, pp. de la 13 a la 74.

el arte se corresponde a la solución de situar el juicio sobre la belleza artística como consecuencia de los principios en los que se fundamentan el Juicio sobre la belleza natural buscando su equivalencia. El arte (bello) actúa, debe ser considerado como si fuera naturaleza, como si fuera un supuesto. Y a la inversa, como se señaló antes, cuando la belleza natural debe ser considerada *como si* fuera arte. El genio es, pues, la intermediación actuante de la indeterminación de la naturaleza, produciéndose la posibilidad de producir obras de arte libremente. En esta equiparación de los estructuras entre la implicación de la *belleza natural* con la *belleza artística* hay un desnivel de importancia del *Arte* con respecto al uso teórico y práctico de la razón. Hay cierta inclinación hacia las esferas de la naturaleza y la libertad con respecto al territorio del arte. Se verá el lado de perplejidad en la que se tensiona estos nexos que se unen y se separan entre el genio/ gusto con todos sus elementos adicionales.

Juzgar una cosa bella (belleza de la naturaleza) no se necesita conocer la finalidad, sino sólo la forma que place en el juicio de (gusto). Si se está ante una obra de arte, un producto de arte bello, su referencia es un concepto, pues, el arte, la creación presupone un fin en la causa concordando con lo diverso en una sola cosa, y si ante una belleza artística la perfección de la cosa, tan ajena a una belleza natural. En la belleza artística se puede mostrar bellamente lo feo, lo desagradable, si se está ante una representación, la forma de un concepto, lo cual puede ser universalmente comunicado, o ante la interpretación de la razón no como meros juicios estéticos. Dar forma exige gusto recreado, aplicado desde la diversidad del arte y de la naturaleza; el artista, el genio, encuentra su referencia, hasta que satisface la capacidad de juzgar del gusto, no es el juicio de gusto productivo y lo que se conforma a él. No es precisamente un producto del arte (obra de arte), puede ampliar su horizonte hacia el arte útil, mecánico, según reglas aprendidas. Pero la satisfacción que conlleva es lo que se comunica libremente. Habrá hechos en los que lo percibido en una obra del arte bello sea a menudo <<genio sin gusto; en otro gusto sin genio>>. Porque sin la indeterminación de la naturaleza no habría arte, por lo tanto, la estética no tendría sentido, al menos, como un modo de abordar las invenciones originales artísticas del genio. El movimiento, en el ánimo, que tiene el espíritu, en sentido estético del genio, en el que se <<conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él>>, tiene su maximun en las *Ideas estéticas*, es decir, en una representación que surge de la actividad libre de la imaginación. La actividad productiva es la principal fuente para la creación del genio. Incita, la imaginación, a establecer analogías, sugiere pensar mucho sin tener la obligación de adecuarse a ningún concepto determinado, ni a una idea de la razón²³⁴. Las *ideas estéticas* son representaciones de la imaginación, exceden los límites de la experiencia. Estas ideas estéticas tienen apariencia *como si* fueran conceptos de la razón, por lo tanto, puede ser percibida *como si* fueran objetivas; porque nunca llegan a reconocerse en un determinado concepto²³⁵. Los atributos estéticos, de un objeto también estético,

²³⁴ Se sigue toda la argumentación de Kant en el § 49, KrU, pág. 270.

²³⁵ "En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace pues, que un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras." Ibid. KrU. § 49 pág. 274. "Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben

expresan las consecuencias adyacentes de la imaginación. Permite acceder a una inmensa relación entre representaciones afines. El genio constituye la reunión de las facultades del espíritu, en la vivacidad del ánimo, especialmente en la colaboración entre imaginación y entendimiento²³⁶. El genio es un sujeto privilegiado por la naturaleza, y la genialidad supone un tipo de excelencia, donde el arte bello sería el resultado de la interacción entre la imaginación, el entendimiento, el gusto y el movimiento del ánimo en el espíritu, pero es lo concerniente al juicio de gusto lo que da unidad a las restantes facultades. El juicio de gusto restringe las actuaciones geniales, le orienta al camino que le lleva a permanecer conforme al fin, que consiste en adecuarle y sintetizar la diversidad con sugerencias, sin olvidar que el genio se restringe en tanto que la imaginación tiene como referencia al entendimiento. Por consiguiente, de estas características de la actividad genial, las ideas estéticas son expresión tanto para la belleza natural como para la belleza artística.

Una vez que Kant, aparentemente, cierra el círculo trascendental con la dialéctica del juicio, parecen interesantes algunas consideraciones más sobre las *ideas estéticas*. Por ejemplo, en definirla como una intuición de la imaginación, imposible de encontrar un concepto adecuado²³⁷ para asumir su función. También se califica la idea estética como una representación *inexponible* de la imaginación, puesto que no puede incluir ni un conocimiento ni una idea de la razón, siendo ésta indemostrable por encerrar un concepto suprasensible, sin posibilidad de representación sensible. ¿Cuál sería la antinomia de la razón con respecto al juicio estético (gusto)? Se mostró – según Kant – que hay fundamentos *a priori* para la satisfacción que pueden tener su racionalidad sin determinar concepto alguno, porque la <<belleza no es propiedad del objeto>>, ni el juicio de gusto un juicio de conocimiento, sino de reflexión: <<Así como la identidad de los objetos de los sentidos como fenómenos es la única manera de explicar la posibilidad de que puedan sus formas ser determinadas *a priori*, de igual modo, el

verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann." KrU, pág. 171

²³⁶ Cuando Gadamer en *Verdad y Método* habla de subjetivación de la estética, lo hace precisamente por las pautas que restringen al genio y las implicaciones de la estética con las exigencias trascendentales, todas ellas conforman, lo que será la síntesis de la filosofía de la subjetividad, hasta bien entrado el siglo XX. El neokantismo no es más que extender los límites en los que se debe desenvolver la filosofía de la subjetividad si se pretende mantener los fundamentos de un conocimiento objetivo.

²³⁷ "Ideas, en la significación más universal, son representaciones referidas, según un cierto principio (subjetivo u objetivo), a un objeto, en cuanto, empero, no pueden nunca llegar a ser un conocimiento mismo. Se refieren a una intuición, según un principio meramente subjetivo de la concordancia de las facultades del conocer unas con otras (de la imaginación con el entendimiento), y entonces se llaman estéticas; o un principio objetivo, sin poder, empero, proporcionar nunca conocimiento del objeto, y se llaman ideas de la razón; en este caso, el concepto es un concepto del entendimiento, bajo el cual siempre se puede poner una experiencia adecuada correspondiente, y que, por eso, se llama inmanente." Ibid. KrU. § 47. nota 1 pág. 305. "Ideen in der allgemeinsten Bedeutung sind nach einem gewissen (subjektiven oder objektiven) Prinzip auf einen Gegenstand bezogene Vorstellungen, sofern sie doch nie eine Erkenntnis desselben werden können. Sie sind entweder nach einem bloß subjektiven Prinzip der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander (der Einbildungskraft und des Verstandes) auf eine Anschauung bezogen und heißen alsdann ästhetische, oder nach einem objektiven Prinzip auf einen Begriff bezogen, können aber doch nie eine Erkenntnis des Gegenstandes abgeben und heißen Vernunftideen; in welchem Falle der Begriff ein transzenderter Begriff ist, welcher vom Verstandesbegriffe, dem jederzeit eine adäquat korrespondierende Erfahrung untergelegt werden kann, und der darum immanent heißt, unterschieden ist." KrU, pág. 200

idealismo de la finalidad en el juicio de lo bello de la naturaleza y del arte es la única suposición por medio de la cual la crítica puede explicar la posibilidad de un juicio de gusto que exige *a priori* validez para cada cual (sin fundar, sin embargo, en conceptos la finalidad representada en el objeto).>>²³⁸

Ese *como si* no es más que el análogo de las ideas estéticas, ideas cuyo maximum del Juicio estético de gusto, bajo el principio *a priori* de la satisfacción de la facultad del *Sentimiento de placer y dolor*. Ese *como si* convierte la belleza en símbolo de la moralidad. De ese *como si*, análogo al principio subjetivo general, se infiere una distinción, muy significativa, crucial, considerando como hipotiposis una <<(exposición *subjectio sub adspectum*) como sensibilización es doble: o esquematiza cuando a un concepto que el entendimiento comprende es dada *a priori* la intuición correspondiente, o simbólica, cuando bajo un concepto que solo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él sólo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido.²³⁹>>. Lo simbólico puede exhibirse como intención subjetiva en la reproducción. Pero son los símbolos los que, por medio de una analogía de la capacidad de juzgar, opera aplicando *como si* fueran intuiciones empíricas, como si se aplicaran conceptos al objeto estético, ya que subyace una regla de la reflexión tomando al símbolo como si fuese un objeto.

¿A qué remite el símbolo? ¿Es una entidad por la que opera el *Genio* en relación al gusto? ¿Acaso, no es el símbolo connatural a la actividad que requiere el arte para sí, o bien como obra de arte, o bien como representación (estética), incluyendo otras representaciones que remiten a otro tiempo y lugar de forma autónoma? La consideración de la analogía, en relación al símbolo, constituye uno de los engranajes que confrontan el pensamiento kantiano con el arte y con la estética en el pensamiento posterior. Eso que aquí se ha titulado la fuga simbólica.

§6 Hegel: Filosofía del Arte

Tras el movimiento de la Sturm und Drang, el Romanticismo e idealismo alemán recorren la misma suerte. El sentimiento hacia lo infinito es una necesidad que se desprende de una clara ruptura con esa condición límite de los resultados

²³⁸ Ibid KrU. § 58 pág. 316. " So wie die Idealität der Gegenstände der Sinne als Erscheinungen die einzige Art ist, die Möglichkeit zu erklären, daß ihre Formen a priori bestimmt werden können, so ist auch der Idealism der Zweckmäßigkeit in Beurteilung des Schönen der Natur und der Kunst die einzinge Voraussetzung, unter der allein die Kritik die Möglichkeit eines Geschmacksurteils, welches a priori Gültigkeit für jedermann fordert (ohne doch die Zweckmäßigkeit, die am Objekte vorgestellt wird, auf Begriffe zu gründen), erklärem kann." KrU, pág. 211

²³⁹ Ibid. KrU. § 59 pág. 317. "(...) (Darstellung, *subjectio sub adspectum*) als Versinnlichung ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach übereinkommt. " KrU, pág. 211

programáticos de la Ilustración, de una razón finita y comedida por la determinación de un sujeto sujetado a sus propias facultades. Se produce una ruptura con la concepción mecanicista de la naturaleza, sin alma, ajena a la libertad de los hombres. Pero el sentimiento de lo infinito disemina su influjo hasta vislumbrar que el destino histórico y el sentido de los hombres van en paralelo al sentido y destino de la naturaleza, y que ésta última es superada por el espíritu. Los aires de la revolución en Francia, y la exaltación de sus principios conmovieron tanto a los artistas como a los jóvenes filósofos alemanes, el imperativo de transformar el mundo y convertir la acción de los hombres en un ideal será el nutriente para las creaciones y las polémicas intelectuales. Libertad y naturaleza son partes de un inmenso organismo vivo donde todo prosigue en movimiento hasta el cumplimiento y la convergencia a esa infinita unidad a la que se está abocado: el absoluto.

Si lo religioso irrumpe con fuerza es precisamente por esta visión orgánica del mundo, irrumpe como una exaltación del proceso que el espíritu necesita para su propio autoconocimiento. La razón es parte del movimiento del sentido de los hombres, de su libertad y por tanto, la única que tiende a unificar la multiplicidad de la realidad y de la vida. El idealismo alemán se enfrenta al límite que supone la *cosa en sí* kantiana, sobre todo a que la razón se autoimponga los límites de lo que se puede conocer legítimamente. Aunque el ser de las cosas está en la representación que reside en la conciencia, el idealismo alemán supone una vía más, una ciencia que golpea los presupuestos idealistas iniciales con los que se fundamentó la filosofía de la subjetividad (racionalismo y empirismo). Si en la conciencia queda algún atisbo de presencia contingente hay que excluirlo del fin último del pensamiento, porque si algo es, es en y con la razón; la razón socava las limitaciones del entendimiento y la sensibilidad. Pero la gran aportación, en este periodo especulativo de la filosofía, es que la conciencia no es el resultado de meras representaciones de un mundo dado exteriormente, ni tampoco será el resultado de eso que nombramos como mente (sujeto- mente), sino que es el reconocimiento de la conciencia como reflexión (*Reflexionsphilosophie*²⁴⁰). Lo propio de la conciencia es la acción como razón o como espíritu, en el que tal acción conlleva implícita una negación en el movimiento de la autoconciencia. Esto es posible porque la conciencia, en espíritu, se sabe a través de esa negación en el tiempo. El idealismo inaugura y remite a una experiencia reflexiva y dinámica, más allá de las exigencias metodológicas de las ciencias como la física o las matemáticas, como fue la inspiración de Kant. No es un problema epistemológico ni una separación entre conocer y pensar, más bien será el saber (*Wissen*), un saber apegado a la vida y a sus movimientos, a las experiencias que retornan a la reflexión, a la realidad de las acciones y de la inteligencia que se hace espíritu. Infinito vivirse, infinito saberse, hasta que lo infinito no supone la exclusión de lo finito²⁴¹. El idealismo

²⁴⁰ Se conoce con éste nombre a filósofos que hacen de la reflexión un lugar para el análisis por el cual la razón se somete a los principios, en este caso, de la filosofía trascendental, la de Kant y la de Fichte.

²⁴¹ "Lo infinito, literalmente, es la negación de lo finito: lo *in-finito*. No lo "no finito", como si fuera algo al lado de lo finito (sólo que más "grande" y aun inmenso: lo "más" que se puede pensar); no dejaría entonces de ser algo finito y relativo (pues que tiene algo "fuera", por lo cual está limitado). El Absoluto, la Identidad, lo Infinito es la propia negación de las "cosas" o "asuntos" (*Sachen*, no *Dinge*): su programa de caducidad, y de generación. Su Vida es la muerte -y el nacimiento- de las "cosas" (no tiene otra vida, aparte y segura: eterna). Y el hombre, ese extraño ser finito que "sabe" de lo Infinito, es el "lugar" del

pretende una auténtica liberación, un “mundo” donde teoría y praxis convergen porque son lo mismo. Contingencia, finitud y naturaleza representan la razón finita que no permite liberar la verdadera finalidad de la filosofía, si se entiende esta finalidad como el lugar donde se concibe la totalidad de lo real, como pura subjetividad activa y devenida, en definitiva, no hay separación, escisión entre sujeto y cosa *en sí*.

De Fichte a Schelling culminando en Hegel, confrontan con la filosofía kantiana, valorando sus logros y señalando sus deficiencias, y tienen en común la consideración, y punto de partida en la filosofía práctica de Kant, centro en el que debe basarse la verdadera finalidad de la filosofía. Entre los logros está que la razón sepa de sí misma, y que la racionalidad determine el ámbito del entendimiento, del mismo modo, que esta misma razón, esté profundamente ligada a la voluntad y a la libertad, claves para conformar el fundamento de la autoconciencia, dando un nuevo aliento a la propia subjetividad moderna. Pero ante estos logros kantianos - Hegel en las *Lecciones de Estética*- insiste en que aún persiste una marcada oposición, una imposibilidad entre la determinación de la razón en su uso teórico con respecto a su uso práctico. Delegando en éste último uso, los postulados subjetivos, o resulta más evidente en las *Ideas de la razón* en la que claramente queda delimitada una oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. La conclusión es del todo obvia, aquella representación que pretenda alcanzar una realidad universal no puede ser traspasada ni confundida con los principios subjetivos que se fundan en la validez del uso legítimo de la razón en relación con el entendimiento y la sensibilidad. La base de la posibilidad en la filosofía trascendental está en lo a priori y es desde él donde se posibilita el conocimiento en general; preguntar por el fundamento del conocimiento es establecer las condiciones de posibilidad de la experiencia en general, la razón determina la validez y la legitimidad de lo necesario y de lo universal en su uso teórico. Si hay en rigor la posibilidad de tener un conocimiento estará en emitir *juicios sintéticos a priori* siendo éstos los que abordan el conocimiento de la naturaleza. No es el caso de la razón en su uso práctico. Ciertamente no se trata de una *quaestio facti* sino de una *quaestio iuris*. La validez parece sustentarse en lo que queda como contingente, siendo lo contingente lo que no es absolutamente válido²⁴². La validez está en lo a priori, es lo absolutamente válido, y debe ser tratado como fenómeno con respecto a la pluralidad que lo acoge, en su determinación, como condición de posibilidad. La síntesis no es más que el bucle en el que se aplica la unidad a la pluralidad. Sin embargo, las condiciones de posibilidad sobre la acción moral o la ética está delimitada por las ideas de la razón: la libertad, la inmortalidad del alma, la existencia de Dios. Pero estas ideas de la razón no pueden ser ajenas al conocimiento que el método trascendental proporciona sobre el conocimiento

Cambio que es lo Absoluto. Por eso, sólo él sabe de la vida y de la muerte: los demás seres se “dejan” vivir y morir. En él, en el hombre – la “caja de resonancia” del Absoluto- se celebra la “reconciliación”, el perfecto “ajuste” e interpretación de la esfera natural y de la espiritual.” Duque, F.; El idealismo crítico: J. G. Fichte. IV.I.- Una contestación a la pregunta: ¿Qué significa el idealismo alemán? *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Akal, Madrid, 1998, pág. 204

²⁴² Se sigue la argumentación de F. Martínez Marzoa, deja en evidencia la contraposición entre la validez exigida en la primera Crítica (*Kritik der reinen Vernunft*), y como opera la validez en la segunda crítica (*Kritik der praktischen Vernunft*), en el uso práctico. “Parece, pues, que lo válido es lo irremediablemente contingente, irremediablemente dudable, por lo tanto nunca absolutamente válido, que, consiguientemente, la validez es la nunca-validez-absoluta, y que, sin embargo, aquello que no es válido, sino en qué consiste la validez, eso sí es absolutamente “válido.” 10.11. El carácter conflictivo del pensamiento kantiano. 10. Kant. *Historia de la Filosofía II*, Istmo, Madrid, 1994, pág. 152.

de la naturaleza²⁴³. La única reconciliación entre la libertad y la naturaleza, entre el uso teórico de la razón y su uso práctico, requiere de la presencia de otro ámbito de la subjetividad aquel que se expone en la Crítica del Juicio. Será la distinción del Juicio, en juicio determinante y juicio reflexionante decisivo – tal y como ya se ha expuesto en el apartado dedicado a Kant-, pues, en el Juicio reflexionante cuyo principio -se vuelve a recordar aquí- *lo particular es contenido bajo lo universal*, tiene como exigencia, como Juicio, ser a priori. La reflexión se rige, también, bajo la validez del principio subjetivo cuya expresión es lo a priori. El Juicio teleológico tampoco está implicado en un conocimiento objetivo de la naturaleza, ni es un juicio determinante sino reflexivo. Todo juicio reflexivo debe darse su propia ley, lo dado en el juicio reflexionante es lo particular y debe hallar lo universal, de ahí que la ley que debe darse sea una finalidad, la propia de una reflexión subjetiva en el orden en el que se sitúa en el sistema la facultad de sentimiento de placer y dolor. Ésta facultad no representa un conocimiento con esfera propia. La finalidad de los juicios de reflexión, el estético y el teleológico, cada uno desde su propio territorio, no pertenecen a la esfera de conocimiento, nada dicen del objeto. Lo único que el juicio estético (gusto) puede concebir es a través de la analogía. El juicio estético no tiene como remitente la representación que surge del entendimiento y la sensibilidad, sino del libre juego del entendimiento y la imaginación. La Idea estética es una representación sin concepto. En definitiva, parece que en Kant, hay algo anterior que precede a la reflexión, del mismo modo que hay algo que precede a la síntesis: la raíz común (desconocida), es esta raíz la que precede en el tránsito entre el esquema y el concepto o que se pueda <<esquematizar sin concepto>>²⁴⁴. No hay nada que no esté en la validez y pueda estar en los fenómenos como experiencia de lo posible, del mismo modo que en la validez de las acciones en el uso práctico. El giro posible puede darse en la escisión de la validez de los juicios, pues en el esquematizar no se su- pone nada. Lo que importa es que la raíz común se presenta cuando se substraer, por eso es desconocida.

La *cosa en sí* es un hecho contradictorio para la razón misma, pues, su tendencia natural – según Kant- es ir más allá de la mera contingencia de los hechos; en el idealismo alemán la razón desborda la contingencia hasta conducirlo a la idea. El pensamiento no puede escindirse del acto de conocer, los hechos son contingentes para el idealismo, del mismo modo, que la filosofía es un saber totalizador, por lo tanto, necesario y universal en el tiempo. Lo necesario y lo universal lleva implícito el partir de los principios a los hechos y no a la inversa como aparece en la propuesta kantiana. El problema de la filosofía es lo Absoluto, y éste es infinito y totalizador, unidad e identidad

²⁴³ "(...) así ahora el imperativo categórico, una vez aceptado que él mismo es una decisión (...) resulta ser la única decisión que consiste en no dejarse determinar por contenido alguno, por lo tanto la única decisión que no está condicionada ni por representación cognoscitiva alguna ni por atracción o repulsión alguna o sea, la única decisión "absolutamente" libre y, por lo tanto, la única que es absolutamente decisión. De nuevo ocurre, ahora en lo práctico, que aquello que en principio debía ser solamente en qué consiste la validez resulta ser lo único absolutamente válido." Ibid. pág. 153

²⁴⁴ "Así, pues, ya antes de introducir expresamente el término "reflexión", lo que dijimos fue que la "raíz común" a la que inevitablemente se apunta es "anterior" a la reflexión. La raíz común es lo prereflexivo o arreflexivo o irreflexivamente; es, por tanto, de acuerdo con todo lo que hemos dicho, lo atético o, si se prefiere, la áthesis, la ausencia de todo "poner"; no se establece ningún quid, no se "pone" nada, no hay ahí ni conocimiento ni decisión, ni sujeto ni objeto." 1.4. Reflexión. "áthesis" y la lectura más kantiana de "die Natur" Martínez Marzoa. F.; *De Kant a Hölderlin*, Visor, Madrid, 1992, pág 48

de todas las diferencias. El giro que se impone parte de que lo finito es siempre contingente y esto no es más que un momento que surge de lo absoluto. Ahora la conciencia es lo Absoluto.

Después del gran movimiento filosófico de los siglos XVII y XVIII del pensamiento moderno e ilustrado, y la fecunda relevancia de las reflexiones sobre el gusto y lo bello, la cuestión estética cada vez se hace más imprescindible en los círculos intelectuales de filósofos y artistas, especialmente por la presencia de los poetas. Aunque los vientos kantianos llegaron con desigual fortuna, alentaron a proseguir en debate su propuesta crítica y especialmente la recepción y las lecturas sobre la *Crítica del Juicio*. La Nueva filosofía, se va imponiendo frente al profundo maestro racionalista C. Wolff, aunque su influjo persistirá, el del racionalismo dogmático, en la primacía de la razón práctica, y en una razón que totaliza y determina la realidad. La dimensión de la Estética que queda sellada en la *Crítica del Juicio*, estalla para convertirse en unión y separación entre el romanticismo y el idealismo. La *Crítica del Juicio* despierta grandes debates entre los creadores más destacados como lo fue en Goethe o Schiller, y sobre todo para filósofos e intelectuales en general, eso que nombramos como Idealismo.

Pensar qué supone la memoria artística de lo ya acontecido, qué lugar nombra y menciona el término arte en cada renacer y el reconocimiento de obras y artistas del pasado más remoto, puesto que los descubrimientos arqueológicos empiezan a ser abundantes y desnudan, por ejemplo, el tiempo de la Antigüedad clásica (Winckelmann).

Si se considera el *Primer programa* de un sistema del idealismo alemán²⁴⁵ como el inicio fundador del idealismo alemán, sería necesario recordar algunas premisas ahí apuntadas que pueden extenderse al resto de los pensadores que lo integran. Se inicia con una clara postura que parte de los postulados kantianos con respecto a la moral; la metafísica futura será sobre la moral, y esta ética será un sistema de todas las ideas prácticas;<<la primera idea es naturalmente la representación de *mí mismo* como un ser absolutamente libre²⁴⁶>>. La libertad abarca un mundo autoconsciente, es pensable y verdadero y dador de una autonomía con respecto a la determinación de la naturaleza, la que se corresponde a una interpretación mecanicista de la misma. Lo que impulsa el paso de la naturaleza a la obra humana, es la idea misma de humanidad, <<Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea²⁴⁷>>. Los vientos kantianos también llegan desde escritos como los de la *Paz perpetua*, ésta debe ser guiada a una idea superior. La búsqueda debe armarse hacia la completa historia de la humanidad, y extenderse a la expresión jurídica y legítima de la misma, hasta una <<libertad absoluta de todos los espíritus...>>. La idea que debe unificar a todas las demás debe ser una

²⁴⁵ *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (1796/ 97?)*. Se ha traducido según la edición de J.M. Ripalda en *Hegel. Escritos de juventud*, F.C.E. Madrid, 2ª edición, 1984, páginas 219-220. Otra posible traducción sería: *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán, (Systemprogramm)*. No se entrará en la polémica de la autoría, aunque desde que Otto Pöggeler sostuviera que era de Hegel hay cierta tendencia a considerarlo suyo. Podría ser de cualquiera de los amigos de entonces, Hölderlin o Schelling, los tres participaban del mismo entusiasmo de abrir una brecha a los escritos kantianos, y especialmente partir de la razón práctica. El idealismo alemán es un tributo a la libertad emancipadora de la finitud y de la contingencia.

²⁴⁶ Ibid. pág. 219

²⁴⁷ Ibid. pág. 219

idea de belleza, más allá de las indicadas por el platonismo. La idea de belleza hermanada a las ideas de verdad y bondad, por lo tanto, es posible concebir la razón como acto supremo para alcanzar todas las ideas, y este acto es estético. <<El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta²⁴⁸>>. Una razón totalizadora en la que se vertebra todas las ideas en el decurso de la historia. Una unidad que supere la separación entre naturaleza y libertad. La filosofía tiene que ser el lugar de sentido de esa unidad. La poesía ha fundado la modernidad como <<maestra de la humanidad>>, la más grande entre las artes, estando considerada por encima de la ciencia. No obstante, la filosofía tiene que ser soberana entre ellas. La razón total se convertirá en mitología, y ésta estará al servicio de las ideas. La filosofía si es, tiene que reconocerse como una auténtica mitología de la razón²⁴⁹. La racionalidad debe estar al servicio de la comprensión humana y de la sociedad. El mito se enfrenta a la atadura de las distintas alienaciones. La acción es superior a la contemplación. Todo debe vincularse a la libertad y su engrandecimiento. Yo y el pathos del mundo, la inmortalidad como máxima en la creación artística. El hombre es espíritu, en tanto que lo individual es la experiencia de la infinitud. Nada debe ser banal o trivial, cada ímpetu es una urgencia del espíritu. El *Sistemprogramm* no es más que un lugar fundante, donde se sintetizan aquellos valores que unen y separan el romanticismo con el idealismo alemán.

La mirada significativa y profunda de Hölderlin de la lejana Helade (Grecia) frente a Hesperia (modernidad) en la que fundando la nostalgia de un mundo ido, donde los dioses y hombres habitaron en un mismo mundo, donde lo sagrado comparece en la obra de arte, es por otro lado, un pasado sin retorno. Mientras en Hesperia los hombres son el fruto de una escisión originaria, ya no habitan en el mismo mundo que los dioses, se vive desde la ausencia de lo sagrado, y donde los mitos no están en la voz de los poetas. Es el poeta quien soporta la tensión y la distancia entre la Helade y Hesperia, ese entre que las separa, ese entre es el sentido de lo trágico. El hesperio se lanza a la conquista sin fin de lo que le es propio: volver a retomar el vínculo con la vida de lo sagrado, y afirmarse en la libertad del espíritu, desde esa distancia que ya pertenece al ámbito de la reflexión. A esa memoria lejana sólo queda fijar los ojos y atarlos para reconocer su horizonte, un saber y un decir, que nombra desde su ausencia lo que sustrayéndose, es. La crítica de Hölderlin, en su breve texto de *Urtheil und Seyn* (Juicio y ser), se dirige a las implicaciones del Yo absoluto, al absoluto como identidad, porque aquello que consiste en ser identidad, desde su misma identidad, requiere de la escisión de una autorreferencia que siempre es dos lo que se sustrae en toda presencia, alejándose de sus dos amigos: Schelling y Hegel. La postura de este idealismo trata, precisamente, de una Identidad que desborda todos los ángulos de la diferencia, donde la naturaleza participa del momento revelador del Espíritu, proceso que contempla de las diferencias su inevitable unidad. La autoconsciencia retoma, repite una y otra vez todas las determinaciones que devienen desde lo que Hölderlin

²⁴⁸ Ibid. pág. 220

²⁴⁹ "Sólo entonces nos espera la formación igual de todas las fuerzas, tanto de las fuerzas del individuo [mismo] como de las de todos los individuos. No se reprimirá ya fuerza alguna, reinará la libertad y la igualdad universal de todos los espíritus. Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad." Ibid. pág. 220

llama separación originaria²⁵⁰.

En el idealismo trascendental de Kant la diversidad y la pluralidad de los objetos no han sido deducibles de ningún principio sino que dicha pluralidad es dada, y el sujeto se topa con ella. Aquello que se obtiene de la experiencia permite cognitivamente convertirse en objeto de conocimiento, en tanto representación que está en la conciencia, es una construcción del sujeto. La contraposición entre el fenómeno y la cosa en sí permite delimitar el territorio en el que se desenvuelve la razón para someter a reglas la validez y la legitimidad del conocimiento de los fenómenos. La cosa en sí es un concepto-límite (Grenzbegriff), un no lugar para el conocimiento de los objetos. Así el uso teórico de la razón y el uso práctico son dos formas de validez sin que se excluyan, sin que ambas traspasen o digan o se nutran de la cosa en sí. La validez no tiene referencia a ningún "ser" ajeno a la misma validez. Se está ante una construcción epistemológica que vislumbra un sentido ontológico, que gira en torno a la ambigüedad de las condiciones de posibilidad de la experiencia, enlazadas tales condiciones, a la posibilidad de los juicios sintéticos a priori. Por eso el idealismo trascendental de Kant es constructivo y no deductivo como lo será el de Fichte. La intención de Fichte no es construir un método dialéctico ni proceder a mostrar las antinomias de la razón, sino más bien pretende un proceder por génesis, y deducir considerando que el único conocimiento es a priori, pero éste sólo garantiza la evidencia de un primer principio incondicionado, y la supresión de la diversidad de los objetos que la experiencia produce a dicho principio, es decir, reducir la pluralidad hasta que no quede referencia empírica. No es necesario que la ciencia, que se pretende, se valide a través de algún registro que proceda de la experiencia. Pero si es necesario que el Yo (sujeto-objeto) sea ante sí su propio límite. Que la determinación del pensar, de la filosofía como ciencia, sea una génesis en la que después pueda derivarse, del primer principio, la pluralidad.

Previamente Fichte había desarrollado las tesis fundamentales de la filosofía trascendental, partiendo de las insuficiencias kantianas, tal y como fueron consideradas por todos los idealistas alemanes, indagando en el territorio de la subjetividad. La época que le tocó vivir la consideró en su <<carácter histórico y simbólico>>²⁵¹, y a veces, este carácter consigue ser una vida real, <<la vida y el pensamiento tienen que correr la misma suerte>>. El expresivo y contundente decálogo, que Fichte comenta en relación a los objetivos del pensar filosófico, se pueden recoger en las siguientes pinceladas: reducir a unidad absoluta todo lo múltiple, y, aquello que pudiera ser motivo de distinción, y si el problema no obtiene una adecuada respuesta, y permitiese la

²⁵⁰ "Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual - y sólo mediante ella- se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria. En el concepto de partición se encuentra ya el concepto de la recíproca relación del objeto y el sujeto, y la necesaria presuposición de un todo del cual objeto y sujeto son partes." Juicio y Ser. Hölderlin, F. ; *Ensayos*, traducción de F. Martínez Marzoa, Hiperión, tercera edición, Madrid, 1990, pág 25

²⁵¹ "Pues a mi entender el rasgo fundamental de nuestra época es que la vida ha tomado un carácter histórico y simbólico, pero que muy raramente llega a ser una vida real. Un elemento importante en la vida es el pensamiento. Allí donde la vida entera toma el pálido color de una historia que nos extraña, también el pensamiento tiene que correr la misma suerte." Fichte, J. G.; Conferencia 1. *Exposición de la Doctrina de la Ciencias*.1804, trad. e introd. de Juan Cruz, Aguilar, Buenos Aires, 1975, pág. 171

posibilidad de más diferenciaciones, al no estar resuelto podría ser demostrarlo y refutar el sistema; la filosofía se aventura a llegar a los principios²⁵². La filosofía tiene que hacer suyo el absoluto; aquella manera de la filosofía que no lo persiga se moverá en un ángulo relativo, será sólo producto de una disyunción de la que no es propiamente conciencia. Puede darse el caso de que su unidad no será absoluta no abarcará todo lo múltiple, será provisional e histórica, no tendrá ningún valor en sí. Por lo tanto, para Fichte, el sistema del saber debe partir de lo dado como incondicionado, es decir, lo dado tiene que ser un principio incondicionado. Si la filosofía es una ciencia es sobre lo incondicionado; si la totalidad tiene que ser deducida es desde la finitud misma. El eje del espíritu finito no se queda ni en la intuición empírica del yo ni de la intuición intelectual. Si el "yo" tiene sentido es desde su propia apercepción, conciencia de sí mismo en cuanto es activa. Recuerdese que ese "yo" es un sujeto- objeto. El absoluto aparece como origen y fin de la concatenación de acciones de un "yo" como sujeto-objeto, es una autoactividad de la conciencia para sí. Lo que significa es que no hay nada fuera de la conciencia. Por lo tanto, se disuelve algo así como la "cosa en sí" a la que aun hace referencia el pensamiento kantiano. Lo que subyace es que la conciencia es el yo en su acción absoluta de libertad. Es el modo en el que el "yo" es sujeto-objeto, el que se afirma en la acción absoluta de la libertad. El absoluto no es la máxima de la Identidad, como es la propuesta de Hegel, Fichte, más bien, pretende no inferir nada más allá de los cauces de la filosofía trascendental de Kant²⁵³.

La *Doctrina de la Ciencia*, en cada una de sus ampliaciones, explora el autor su sistema, pretende una profundización genésica de los conceptos, y su problemática, hasta llevar y elevar la filosofía a su principio incondicionado, un principio no sometido al decurso temporal, al tiempo. Por eso la razón debe mostrar la conexión necesaria para deducir el sistema para sí misma. Lo que no pertenece al "yo", y a la conciencia es lo Otro (No- yo), lo Otro es lo que se opone al yo. Existir es y se concibe desde el ser de y para la conciencia. El conocimiento sobre lo dado a priori parte del principio de que el "yo" en cuanto acto es absoluto, pero lo absoluto es aparición, no precede al acto de síntesis. Si es posible una síntesis entre lo subjetivo- objetivo o entre el yo y lo Otro es porque ambos se delimitan²⁵⁴. Fichte opera al contrario de Kant, lo primero es el yo y la libertad, y después aquello que se le opone, lo Otro. Si hay un saber está en esa franja

²⁵² "Afirmando que si es cierto que sólo puede haber un acuerdo posible – entre los que viven realmente- sobre una multiplicidad cualquiera, cierto es también que la unidad del principio sólo es, de hecho y en verdad, una; porque los principios diferentes darían principados diferentes, por consiguiente, mundos absolutamente diferentes y sin ninguna conexión interna; y no sería posible entonces ningún acuerdo en nada." Ibid. 174

²⁵³ "¿Qué es la Doctrina de la Ciencia? Si la filosofía trascendental – y la filosofía kantiana es trascendental, y en este sentido la Doctrina de la Ciencia no se aparte de ella- pone lo absoluto no en el ser, ni en la conciencia, sino en el lazo de ambos – verdad y certeza en sí y para sí = A- , entonces resulta que para semejante filosofía la diferencia entre ser y pensamiento desaparece completamente, en tanto que diferencia válida en sí (...)" Ibid. Conferencia II, pág. 180

²⁵⁴ "No hay razón, pues, para poner la unidad absoluta en el ser o en la / la conciencia que se opone a él; tampoco para ponerla en la cosa o en la representación de la cosa. Hay que ponerla en el principio que acabamos de descubrir, principio de la *unidad* y de la *inseparabilidad* absolutas de ambas, que a la vez, como lo hemos visto también, es el principio de la disyunción de los dos, y que queremos llamar *saber puro*, saber en sí; pero no un absoluto saber de un objeto; a diferencia de la *conciencia*, que pone siempre un ser, y que por esto no es más que una mitad de los dos." Ibid. Conferencia I pág. 175

delimitativa entre el yo y lo otro, donde lo otro no es la cosa (Dinge), sino el asunto (Sache) es una <<aparición fenoménica>> (Erscheinung), lo otro se manifiesta en la conciencia humana como aparición fenoménica.

Entonces, la certeza del saber (Wissen), lo que le condiciona, requiere de una distinción entre contenido y forma, de tal manera que el contenido es un principio en sí de una ciencia, es su particular certeza, mientras la forma es lo que permite deducir de una proposición a otra. Obviamente, la certeza es el fin tanto para el contenido como para la forma. Ahora bien, para la Doctrina de la Ciencia como filosofía tiene que ser un principio absolutamente incondicionado para el saber. Sólo en el saber humano puede haber un sistema único. El sujeto es una “yoidad” que incide en un ponerse en acción sobre sí mismo, para garantizar en su autoactividad una absoluta génesis. La acción es lo necesario, es el hecho que es conciencia. Pero el yo es perceptible a sí mismo desde su opuesto Otro (No- yo), de tal manera que ese No- yo supone al yo y a la inversa. Por esto se deja constancia de que el resultado del pensar se obtiene entre estos conceptos que se autodelimitan. Los principios que tienden a la totalidad deben ser deducidos de esta autogénesis de la autoconciencia, en la que se posiciona la finitud y el espíritu de un yo como absoluta libertad. El Absoluto contiene originariamente la distinción entre el yo y el No- yo (lo Otro). El Absoluto aparece en la conciencia finita del espíritu, es su principio y su final. Motivo por el que Fichte invierte los términos kantianos, -como se dijo antes- ; lo primero es el yo y la libertad, y después aquello, No- yo que permite fundar un saber cómo síntesis de esta oposición, que se delimitan componiéndose desde la unidad de apercepción (trascendental), a una totalidad que procede de la razón práctica. La Doctrina de la Ciencia atiende a la existencia real de lo inmanente, aunque el Saber precede a la forma del saber inmanente. Ese saber que precede es la posibilidad absoluta de la libertad humana. Entre el Saber ²⁵⁵ y el ser se establece una relación analógica.

La formulación filosófica del idealismo trascendental, el iniciado por Kant y llevado como fundamento para buscar el primer principio incondicionado de la ciencia filosófica en Fichte, gira en torno a los límites y a las relaciones que se pueden derivar, de dichos principios, la subjetividad. Reflexión, razón y libertad conducen a Fichte a que el “yo”, inevitablemente, entendido como acción, él mismo es el principio incondicionado para explicar la actividad de la conciencia en el ámbito de la experiencia y lo fenoménico como libertad, en este admitirse desde la libertad del principio incondicionado, se topa con el No-yo (lo otro), de esto no cabe deducción, derivación lógica, motivo por el cual se constituye un verdadero “límite” trascendental, un encaje de la finitud inicial del espíritu. En esta finitud está lo racional encadenada a una negación que también la sostiene. Estos parámetros de la Doctrina de la ciencia, indicarán a Schelling el camino para indagar a partir de los logros y limitaciones fichteanas, para ir hacia un idealismo trascendental que permita ir más allá de la aparición del absoluto, hasta que el absoluto sea principio de identidad de cualquier escisión necesaria. Para Schelling es necesario comprender el “yo” como universal y no como un “yo” finito. La conciencia trascendental debe permitir romper los límites del <<yo empírico>>; desde la autoconciencia del yo se

²⁵⁵ "El saber esencial originario es constructor; así, pues, genético en sí mismo; esto es, sería el saber originario o la evidencia en sí misma: la evidencia en sí misma es, pues, genética." Ibid. Conferencia II, pág. 187

elimina los límites de las individualidades para convertirse en inteligencia²⁵⁶. Hasta que desde la misma inteligencia quede eliminada toda oposición, todo límite, toda finitud, toda subjetividad. No es suficiente que la inteligencia sea la determinación del saber, del mundo, sino que en la colisión inteligencia/ naturaleza, la autoconciencia del yo pertenece a los momentos por los que pasa la conciencia, antes de que converjan en la identidad del Absoluto. La propia naturaleza es también subjetiva en su origen y es por la necesidad del yo universal como lo verdaderamente "lo absoluto", y es por lo que la naturaleza se objetiva; ésta es la escisión originaria entre lo subjetivo y lo objetivo como opuestos de una escisión originaria de la identidad de todas las multiplicidades infinitas que son unificadas por la Identidad del Absoluto.

De las determinaciones del absoluto, la identidad, la unicidad, la infinitud, la potencialidad, la libertad, la eternidad, participa el yo absoluto. Pero es la libertad lo que descubre abiertamente la actividad del yo finito, y éste se deriva de ese yo absoluto determinado. Hay pues una verdadera conclusión eminente en todo el proceso del idealismo trascendental de Schelling que se sitúa en los márgenes de la Doctrina de la Ciencia de Fichte, la consciencia es evidente, el yo absoluto no puede ser comprendido mediante el concepto, pues en la programática trascendental, los conceptos son posibles como finitos. A Schelling toda su programática le llevará a considerar una nueva definición de la intuición intelectual que difiere tanto de Kant - le sería monstruoso crear, algo así, como una cosa en sí- , como de Fichte en el que la intuición intelectual no se dirige a algo ajeno al yo, sino que en Schelling se dirige al yo mismo, a la actividad que le lleva al concepto del deber, donde la intuición intelectual es un momento fundante de la conciencia. Para Schelling es la actividad superior en la que se puede alcanzar el yo absoluto, un conocimiento sin necesidad del tiempo porque se produce cuando se conoce a sí mismo. Y será la intuición intelectual, obviamente, subjetiva, la que se remite a la secuencia del acto originario en la unidad del yo, este yo es un producto de sí mismo como libertad. La filosofía es productiva, y el arte es el modo en el que la intuición intelectual se exterioriza, es una intuición estética en la medida en que se produce esa externalización productiva de la intuición intelectual: <<El arte es el órgano de la filosofía>>. Este acto originario de la autoconciencia, el carácter productivo de la intuición, es una acción absoluta de libertad, no está sometida la autoconciencia a ninguna condición. Cuando se produce la autodeterminación la inteligencia es un querer también originario²⁵⁷. En el Querer el yo es consciente de que

²⁵⁶ "Si en general se quiere determinar por el tiempo la inteligencia *absoluta*, a la que corresponde no una eternidad empírica sino absoluta, entonces ella es todo lo que es, lo que fue y lo que será. Sin embargo la inteligencia *empírica*, para ser algo, es decir, una determinada, ha de dejar de ser todo y de ser fuera del tiempo. Originariamente hay para ella sólo un presente, por su aspiración infinita el momento presente es el garante del momento futuro, pero esta infinitud ya no es absoluta, es decir atemporal, sino empírica, producida por una sucesión de representaciones. La inteligencia, por cierto, aspira en cada momento a presentar la síntesis absoluta" Solución III. D. Tarea: Explicar cómo el Yo llega a intuirse a sí mismo como productivo. Segunda época: De la intuición productiva a la reflexión. Capítulo II Deducción General del Idealismo Trascendental Schelling, F.W.J.; *Sistema del Idealismo Trascendental*, traducción, prólogo y notas de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988, [487] pág. 288.

²⁵⁷ "El querer no se basa, como el producir, en la oposición simple entre actividad ideal y real, sino en la [oposición] doble entre ideal por un lado y real por otro. La inteligencia es en el querer a la vez idealizante y realizadora." Notas adicionales. Segunda proposición. El acto de la autodeterminación o el actuar libre de la inteligencia sobre sí misma sólo es explicable por el actuar determinado de una

es acción, es capaz de hacer aquello que procede de su querer.

Las primeras críticas y polémicas a la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte no se hicieron esperar, la más contundente fue con Schelling y posteriormente la de Hegel, cuando éste iniciaba su propia andadura filosófica, con la *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*²⁵⁸. Entre otras críticas, la que destaca es la que gira en torno al principio de identidad, concretamente porque no deviene como principio del sistema una vez que empieza a construirse, pues, mantiene una multitud de finitudes sin que pueda surgir ningún tipo de "autointuición absoluta", no logra superar la subjetividad implícita entre sujeto = objeto para poder tener la posición objetiva, y ser superadas ambas como momentos del espíritu. Sin embargo, en el sistema de Schelling, la identidad es el principio absoluto. La identidad no se diluye en las partes, debe constituirse la identidad del sujeto y del objeto, es decir, en ambos (sujeto-objeto) debe prevalecer la identidad del absoluto²⁵⁹. Lo que Hegel pretende es la superación de la escisión formal, ya que sujeto y objeto están relacionados, ubicar esta relación es parte del sistema del espíritu y del absoluto; como se verá, para acceder a esta posibilidad requiere de la negación, y esto lo expondrá cuando lleve a efecto su filosofía programática. También será motivo de revisión los escasos escauceos de Fichte sobre la estética, Hegel, en la *Diferencia*, le dedicará también unas líneas críticas, en la que la perspectiva estética de la naturaleza se dirige hacia la ley moral; estética y eticidad tendrán que ser abordadas dentro del sistema, asunto que fue del todo insuficiente en el pensamiento de Fichte.

La relación entre filosofía y arte, ciertamente, será abordada dentro del Sistema del idealismo transcendental, por ejemplo, en el caso del joven Schelling. Hacia 1798 entra activamente en contacto con el romanticismo, haciendo suyo el ideal romántico: la poesía debe tratar de ser universal y ser aliada del progreso de los hombres. Ir hacia el Universo y acotarlo en el proceso del infinito. Filosofía y poesía están hermanadas en extender sus incursiones, en captar lo subjetivo en lo objetivo y a la inversa. En esta hermandad entre la filosofía y poesía, la naturaleza, será el gran momento de incidir en la inmensidad de todo lo vivo, de todo límite desbordado por la infinitud del Universo. Schelling pretende iniciar su indagación desde lo originario de la naturaleza, evocando al "Alma del mundo", y recorrer desde la materia²⁶⁰ (Materie) todos sus intermitentes enlaces hacia el espíritu. En este recorrido el Alma del mundo será inyectado de un

inteligencia fuera de ella. Capítulo IV. Sistema de la Filosofía Práctica según Principios del Idealismo Trascendental. Schelling, F.W.J.; op. cit. [553], pág. 352-353

²⁵⁸ Hegel. G.W.F.; *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie*. Jena, 1801. trad. M^a del Carmen Paredes Martín, Tecnos, Madrid, 1990

²⁵⁹ "Eso absolutamente verdadero sólo puede ser un saber de identidades (*ein identisches Wissen*). Ahora bien, puesto que todo saber verdadero es sintético, eso absolutamente verdadero, siendo el saber de identidades, ha de ser necesariamente a la vez sintético: por lo tanto, si hay algo absolutamente verdadero, ha de darse también un punto donde el saber sintético surja inmediatamente del idéntico y el idéntico del sintético." Sección segunda. Capítulo I Sobre el Principio del Idealismo Trascendental. Op. cit. [363-364] pág. 172

²⁶⁰ "(...) los tres momentos en la construcción de la materia realmente se corresponden con los tres actos de la inteligencia. Por lo tanto, si esos tres momentos de la naturaleza son propiamente tres momentos de la autoconciencia, entonces es bastante manifiesto que realmente todas las fuerzas del universo en última instancia se retrotraen a fuerzas representativas" Nota general a la Primera época. Corolarios. II Deducción de la materia. C. Teoría de la intuición productiva. Op. cit. [453] pág. 255.

spinozismo en paralelo a la lectura de la Doctrina de la ciencia, pilares que recorrerá Schelling hasta iniciar su propia andadura filosófica participando en todas las polémicas. Una nueva corriente surge en torno a sus trabajos sobre filosofía del derecho, y especialmente sobre la filosofía de la naturaleza: *Naturphilosophie*. La naturaleza es la capacidad productiva del Alma del mundo, la totalidad del todo- universo²⁶¹, un inmenso organismo vivo. Hay una rotunda confrontación con la visión mecanicista de la naturaleza. Aún reconociendo el carácter inmanente de la naturaleza, ésta no puede ser separada del espíritu, ni convertirse en una cosa en sí infranqueable, más bien, la inmanencia de la naturaleza lleva implícita una finalidad en la que se incluye a la vida, y por lo tanto, es partícipe de la historia del espíritu. La naturaleza tiene que ser parte del sistema, pues, es objeto de conocimiento.

El arte ocupa un lugar de privilegio en el sistema del saber. Los distintos procesos por los que la autoconciencia pasa para conocerse a sí misma, eleva al arte hasta convertirse - como ya se dijo – en un órgano de la filosofía, tal y como aparece en el Sistema del Idealismo. En esta obra, de asombrosa claridad, procura exponer la trama de la historia de la conciencia como resultado del Yo (sujeto-objeto)²⁶² enlazando cada una de sus etapas en un permanente acto de autointuición²⁶³. Es la autoconciencia un acto único en el que el Yo está en todas sus determinaciones. El arte puede lograr hacer objetivo, y con validez universal, lo que la filosofía logra a nivel subjetivo. La nueva mitología requiere de una proyección posterior en la historia, una conciliación de las potencias que entran en el juego de los opuestos²⁶⁴. La naturaleza habiendo sido un momento más del Yo para encontrarse a sí mismo, lo hace bajo la luz del espíritu como el lugar en el que la autointuición del Yo se concibe como conciencia y libertad. Las actividades opuestas de la necesidad inconsciente de la naturaleza, con la conciencia del Yo que se reconoce como objetividad/subjetividad convergen en la libre capacidad del espíritu de autoconcebirse en la conciliación con la que se recobra en la unidad. Exige un principio ontológico en el que la obra de arte – según la interpretación de

²⁶¹ Schelling participará de la creatividad intelectual de Jena, Fichte, Humboldt, Hölderlin, Novalis, Schiller, Herder, los hermanos Schlegel, Goethe... presentará en 1800 su primera gran obra, clave del Idealismo Trascendental, en Tubinga.

²⁶² "El concepto del cual partimos es del Yo, es decir, el del sujeto-objeto, al que nos elevamos por absoluta libertad." Op. cit. [389] pág. 196

²⁶³ "*El acto originario de la autoconciencia es a la vez ideal y real*. La autoconciencia es en un principio meramente ideal, pero mediante ella surge en nosotros el Yo como meramente real. Por el acto de la autointuición el Yo también es directamente limitado; ser intuitivo y ser son una y la misma cosa." Ibid. [390] pág. 196.

²⁶⁴ "En efecto, aunque el mundo real nace de la misma oposición originaria de la que ha de surgir también el mundo del arte, que de ser pensado igualmente como una única gran totalidad y presenta en todos sus productos singulares sólo lo infinito único, sin embargo, más allá de la conciencia esa oposición es infinita sólo en la medida en que algo infinito es presentado por el mundo objetivo como *totalidad* pero nunca por el objeto singular, mientras que esa oposición es para el arte infinita respecto a *cada objeto singular* y todo producto singular del mismo presenta la infinitud. En efecto si la producción estética parte de la libertad y si esa oposición de la actividad consciente y la inconsciente es absoluta precisamente para la libertad, entonces sólo hay propiamente una única obra de arte absoluta que, si bien puede existir en ejemplares por entero diferentes, sólo es una única aunque todavía no exista en la forma más originaria. A esta visión no se le puede criticar que haga imposible la gran liberalidad que se practica con el predicado "obra de arte". No es obra de arte aquello que no presenta algo infinito inmediatamente, o al menos lo refleja." Schelling F.W.J.; Ibid. [627] pág. 424.

Schelling- es partícipe del yo absoluto, en la medida que se produce una adecuación a través de la autointuición como síntesis entre libertad y necesidad. El genio asume el conflicto y le da vida a este proceso de síntesis; su actividad implica una decisión, la de impulsar lo inconsciente de la naturaleza hasta una potencialidad creadora como actividad reflexiva, el resultado de la creatividad del genio en una obra de arte se torna de nuevo inconsciente. El genio²⁶⁵ traspasa lo finito empujado por la infinitud de la idea a la que se ve forzado desbordando la finitud.

El arte está en la necesidad de la construcción filosófica, por lo tanto, el verdadero arte, el que se atiende como tal, tiene su raíz en la inteligencia y en las potencialidades por las que va pasando, <<El arte es un fenómeno necesario que surge directamente de lo absoluto, y que es real sólo en la medida en que puede ser expuesto y demostrado.²⁶⁶>> << Para que el arte se convierta en ciencia, éste no puede ser elaborado como un concepto empírico, sino requiere de un concepto o intuición intelectual, ser partícipe de la construcción filosófica en la que el universo y su ley comprenda la oposición de lo real y lo ideal, entre lo finito y lo infinito haciéndose presente, palpable en una existencia en la que la filosofía del arte es la representación del mundo absoluto en la forma del arte.²⁶⁷ >>.

En definitiva, la finalidad de la filosofía de Schelling, se centra en la investigación y afirmación de que el Absoluto es la pura identidad, eterno e indivisible, unidad total en la que se escinde cualquier diferencia. Motivo por lo que el Absoluto es lo que precede a la Idea. El absoluto no es el mero aparecer de la síntesis entre inconsciencia y conciencia o entre la libertad del espíritu, o la necesidad de la naturaleza, ni la unidad entre ser y pensar²⁶⁸, lo Absoluto es lo absolutamente Uno. Lo cierto es que aquí se deja sin explorar la última fase del pensamiento de este gigantesco filósofo.

Hegel²⁶⁹ tampoco se escapa de la influencia de Spinoza, especialmente de todo lo que conlleva el término *Sustancia*, ni del giro copernicano en el que Kant fundamentó la

²⁶⁵ "El genio se distingue de todo lo que es simplemente talento o habilidad, porque por él se resuelve una contradicción que o es resuelta absolutamente o si no, no puede serlo por nada. En toda producción, incluso en la más común y cotidiana, actúa junto con la actividad consciente otra no consciente; pero sólo un producir cuya condición era una oposición infinita de ambas actividades es estético y posible sólo gracias al genio." Op. cit. [624] pág. 422

²⁶⁶ Schelling F.W.J.; Introducción. La Ciencia del Arte. *Filosofía del Arte*, trad. de Elsa Tabernig, Nova, Buenos Aires, 1949. pág. 2

²⁶⁷ "El arte, que es identificación absoluta y perfecta de lo real y lo ideal, se comporta aún frente a la filosofía como lo real frente a lo ideal. En la filosofía la última oposición del arte también representa sólo lo ideal." Ibid. pág. 4

²⁶⁸ "Lo absoluto no es en sí ni consciente ni inconsciente, ni libre ni no libre o necesario. No es consciente pues toda consciencia descansa sobre la unidad relativa del pensar y del ser; en lo absoluto, en cambio, hay unidad absoluta. No es inconsciente, pues sólo no es consciente porque es consciencia absoluta." Ibid. § 6. Sección primera. Construcción del arte en general, pp. 28,29

²⁶⁹ Las cuatro grandes obras en las que se ve su evolución personal fueron publicadas en vida de su autor: *Fenomenología del espíritu*, Jena, 1807, *La Ciencia de la lógica*, Nuremberg, 182- 1816, *Las líneas básicas de la Filosofía del Derecho*, Berlín, 1821 y la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Heidelberg, 1817-1830. Siendo, quizá *La Ciencia de la Lógica*, libro difícil y complejo donde los haya, es un auténtico tratado de deducción producida por la razón para constituirse verdaderas categorías ontológicas, pues, abarca y sobrepasa el concepto de *Sustancia* de Spinoza, para dar estructura y permanencia a las cosas mismas.

subjetividad, ni de la larga indagación de Fichte sobre el Idealismo trascendental, ni de los escritos de Schelling. Su propia indagación sobre las aperturas y los cierres del sistema trascendental kantiano- fichteano le llevará a que la razón determine otro lugar para los conceptos puros, es decir, mientras que en Kant los conceptos son cosa del entendimiento, en Hegel estos conceptos son referidos como *Vorstellung* (representación), ya que los conceptos puros no se circunscriben al entendimiento sino a la razón. Los conceptos deben superar lo meramente subjetivo de la problemática epistemológica para constituirse como una verdadera ontología. El concepto atiende a la propia inteligibilidad del espíritu y a su dinámica. <<Lo absoluto es el espíritu>> y como tal requiere del desarrollo del espíritu. << (...) la esencia del espíritu es formalmente la libertad, la negatividad absoluta del concepto de identidad consigo. Con arreglo a esta determinación formal el espíritu puede abstraer de todo lo exterior y de su propia exterioridad, es decir, de su existencia misma; puede soportar la negación de su inmediatez individual, el dolor infinito; el que puede mantenerse afirmativo en esta negatividad y ser idéntico para sí. Esta posibilidad es su universalidad abstracta que-está-siendo-para-sí en él²⁷⁰. >>

En Hegel la Estética será entendida como ciencia filosófica del Arte frente a las limitaciones kantianas, especialmente, por considerar la razón en la finitud de un modo específico de entender la subjetividad como sujeto- mente. Este sujeto limitado y comprendido en una razón finita será desbordado por la consideración del sujeto como partícipe de un devenir necesario que se dirige hacia una razón infinita²⁷¹. Es el momento de la inteligencia, cuando la consciencia ha descubierto, racionalmente, que el mundo que aparece es algo diferente a sí mismo, y la razón asume toda la totalidad de la realidad. En el todo está lo verdadero. La urgencia es pensar que ese todo verdadero (absoluto) sólo es real como sistema. La contribución de Hegel a la reflexión filosófica sobre el arte deja de manifiesto la inquietud y el conocimiento de las principales manifestaciones artísticas de la humanidad. Al mismo tiempo, el objetivo para comprender el sentido del arte en Hegel, es preciso situarse dentro de su sistema, especialmente, de la dialéctica como método que unifica todos los fenómenos del mundo de la naturaleza y del espíritu. El sistema hegeliano re-ubica a la tradición filosófica bajo la problemática final del Absoluto.

La estética como ciencia, una vez desbordada por el propio pensamiento dialéctico hegeliano, será refundada como una Ciencia del espíritu. El Arte será una vía de acceso al ideal de Humanität y sólo será el arte superado por la Religión y la Filosofía. El giro hegeliano sobre el lugar del arte es considerado como un *devenir objetivo-subjetivo del espíritu*²⁷², alejado de su mera representatividad subjetiva limitada a las

²⁷⁰ Tercera parte. Filosofía del Espíritu. Introducción. Concepto de espíritu. § 382. Hegel G.W.F.; *Enciclopedia de las Ciencias filosóficas*, traducción e introducción de R. Valls Plana, Alianza, Madrid 2005, pág. 436

²⁷¹ "La idea puede ser entendida como *razón* (éste es el significado propiamente filosófico de razón); también como el Objeto- sujeto, como la unidad de lo ideal y lo real, de lo finito y lo infinito, del alma y del cuerpo, como la posibilidad que tiene en sí misma su realidad efectiva, como aquella cuya naturaleza sólo puede ser concebida como existente, etc.; [y esto es así] porque en ella se contienen todas las relaciones del entendimiento, pero en su retorno infinito e identidad [vuelta] hacía sí." Ibid. § 214, pág. 284

²⁷² "El desarrollo del espíritu es que él: está en la forma de la referencia a sí mismo; dentro de sí le

facultades de un sujeto- mente al modo kantiano. El arte es un hecho total de la humanidad, un hecho en el orden del tiempo del devenir, es espíritu que se lanza desde su propio movimiento al fin mismo de una realización total, de todo el acontecer que requiere lo absoluto; el arte, presencia inmediata de la Idea, intuición sensible, precisa de un despliegue de la misma idea. El Arte es un momento del Espíritu Absoluto, nada hay ajeno en el arte para el pensamiento. La acción del arte conlleva una suerte racional de lo sensible, un uso de penetración a lo real que expresa un carácter saludable, creativo, catártico, o de intensidad de las reglas que operan en la existencia de un sujeto liberado de sus necesidades más primarias. La creación artística deambula y muestra un devenir de la obra como resultado del Ideal en el tiempo. El arte no está pre- escrito en los juicios estéticos o de gusto. El giro hegeliano conlleva un cambio radical, pues, no será lo bello natural superior a lo bello artístico, sino que lo bello artístico, fruto de la presencia del espíritu en la actividad del arte, será una esfera de conocimiento propio, un modo de reconciliación, en la que el espíritu se reconoce y se encamina a su propia autoconciencia. Si lo bello natural deja de ser portador esencial del arte, también varía el sentido que ocupa la naturaleza dentro de las consideraciones estéticas. En definitiva, no se trata tanto de una estética como de una filosofía del arte. De tal manera que la obra artística se concibe como un producto consciente superior a la naturaleza inconsciente. El motivo por el que la belleza artística es superior a la belleza natural, es porque es obra del espíritu, frente a la belleza natural, que tanto privilegiaba la estética kantiana, ya que la belleza artística es un despliegue consciente de la Idea y participa del telos (fin) del Espíritu absoluto. El artista logrará atraer de lo infinito el objeto finito.

La naturaleza²⁷³ es pura necesidad y en el movimiento del espíritu esta necesidad debe ser superada porque en ella el espíritu no se muestra libremente, aún está en la determinación de las leyes del arte, por eso es mediación que va más allá de la mera necesidad de la naturaleza, el espíritu se arroja más allá del límite de las determinaciones de la naturaleza. En sentido riguroso, la belleza no es una propiedad connatural a la naturaleza, sino sólo existe si hay una conciencia que la contempla. La naturaleza es pura inconsciencia si no se adecua al espíritu, lo bello de la naturaleza es la vida²⁷⁴ para Hegel. La belleza es constitutiva del arte, es adecuación entre la Idea y el elemento sensible, su conformidad objetiva es bella en el momento que cumple con la totalidad de las determinaciones de la Idea. La belleza es un aparecer sensible, porque manifiesta lo infinito y la creación del artista revela la Idea y la verdad, no estarán bajo la imposición de lo finito, solo entonces, en este momento, aparece lo bello. El giro dialéctico en el que el espíritu se reconoce en la actividad del arte en su exterioridad, se

deviene la totalidad *ideal* de la idea, o sea, que aquello que es su concepto deviene para él y su ser le es esto, ser cabe sí, es decir, libre: *espíritu subjetivo*. II. Está en la forma de la *realidad*, como un *mundo* que desde él se ha de producir y se ha producido, y en que la libertad está como necesidad presente: *espíritu objetivo*. III. Está en la unidad de su objetividad y su idealidad o concepto, unidad *que dentro de él está- siendo en sí y para sí* y que está produciéndose eternamente; es el espíritu en su verdad absoluta: el *espíritu absoluto*." Ibid. § 385, pág. 437

²⁷³ "La naturaleza ha resultado como la idea en la forma del ser-otro. Ya que la *idea* es así como lo negativo de sí misma o es *exterior a sí*, [resulta] por tanto [que] la naturaleza no es sólo relativamente exterior frente a esta idea (y frente a la existencia subjetiva de ella misma, el espíritu), sino [que] la *exterioridad* constituye la determinación en que está la idea como naturaleza." Ibid. § 247, pág. 305

²⁷⁴ "la idea inmediata es la vida." Ibid. § 216, pág. 287

realiza en su devenir subjetivo, y como tal volverá al espíritu.

El arte es conocimiento en tanto es experiencia y concepto porque lo esencial es el espíritu, éste lo habita, es aquello que surge como inefable en la Obra de arte. Es el espíritu el principio del arte, el que opera como fuerza para que signifique y pertenezca a la unidad del devenir, de todo lo que se conforma en el proceso de conciliación necesaria, nada en la obra de arte es estático, nada en lo real es estático, la infinitud no es estática; la razón infinita que todo lo real tiene para sí, es un movimiento autoconsciente, una autorrealización en la que se traspasa el fin último de toda verdad.

El ritual del arte procede de la vida del espíritu, una inmensa fuerza que deviene variaciones y expresiones de la Idea²⁷⁵, en el proceso de reconciliación del absoluto. Un inmenso poder transformador de cada una de las variaciones para superar el ámbito de la necesidad de la naturaleza y convertirse en el ámbito de lo posible. Hace del arte un lugar de superación de la Historia, la hace más grande, porque las particularidades de la obra artística supera a los hechos históricos, estos últimos se resuelven acabados, mientras que el arte acontece una y otra vez por permanecer en lo posible y por lo tanto, en lo universal.

El arte es la unidad entre contenido y forma. En la obra de arte se manifiesta la verdad, en el momento en el que se adecuan la forma con el contenido. La verdad está en las mismas condiciones en que tiene lugar su aparición y se expresa y se significa en la totalidad, pues lo que se representa en la obra de arte es el Ideal. Arte e Idea es una individualización, una concreción sensible que difiere de la idea de la ciencia. En el arte se armoniza la forma con la esencia. En la obra de arte, para que su contenido sea una perfecta articulación del proceso del espíritu, tiene que aumentar su significación a lo largo del decurso histórico, del momento en que aparece y es un ser diferente de la cosa.

La obra de arte es una particularidad que contiene parte de la totalidad necesaria en el despliegue dialéctico. Tres son las formas históricas del arte en función de cómo se relaciona *Idea y forma*:

a) El arte simbólico: la idea deviene contenido de la forma artística, pero su fuente es una indeterminación, la idea no ha encontrado la forma de sí misma, es abstracta; imperfección entre contenido y forma.

b) El arte clásico: se supera la impotencia y carencia de la indeterminación del arte simbólico. Idea y forma son adecuadas y determinadas; la idea es concreta.

c) El arte romántico: supera la Idea y las formas del arte clásico, es la máxima expresión de la Idea y la forma. El arte romántico es una nueva ruptura entre el contenido y la forma de expresividad desbordada por el espíritu y llevado hacia la infinitud; el contenido se libera de lo inmediato.

En un primer momento del proceso, la idea aparece como naturaleza, es vida, exterioridad, necesidad, pura contingencia, pero cuando la idea se manifiesta en el

²⁷⁵ "La idea es lo verdadero en y para sí, la unidad absoluta del concepto y de la objetividad. Su contenido ideal no es otro que el concepto en sus determinaciones; su contenido real es solamente la exposición del concepto que éste se da en forma de existencia exterior, y esta figura, incluida en la idealidad del concepto, en su [fuerza o] poder, se mantiene así en la idea." Ibid. § 213, pág. 283

momento del arte, la idea se torna libre y tiende a la infinitud, procede y va al Absoluto. Este proceder de la Idea en el arte se llama Ideal. El *Ideal* es la armonía donde se adecua el aparecer como *Idea* en lo sensible. El Ideal es una representación adecuada de la individualidad con su idea.

La reflexión y la postura de Hegel cuando menciona <<el fin del arte>> en tanto que éste tiene el carácter de pasado, manifiesta la clara distinción significativa y operativa del arte en la Antigüedad clásica, teniendo como referencia las exigencias modernas e ilustradas sobre el arte. No es el arte una mera mediación sensible e intuitiva de la idea. Es imposible retornar al mundo de la Helade, el fin del arte a su vez anuncia nuevas significaciones y posibilidades de la obra de arte, y no sólo como una nueva representación de lo bello.

Aunque para Hegel – no hay nada más bello que una escultura griega - el arte ha perdido el carácter inmediato de su significación. Lo que se teje alrededor de la filosofía del arte es el vínculo del arte a su significado en tiempos pasados. Una de las virtudes del incipiente giro de las creaciones artísticas es el modo con que abordan los temas de las tragedias pasadas, manteniendo la autoconciencia histórica del mundo moderno. El ideal se transmuta según el momento histórico de que se trate, no es lo clásico lo que determina ese ideal en la forma romántica. No se trata de que la estética de alguna manera encuentre su validez en los juicios de gusto (Kant) sobre lo bello, y tenga una relación con los aspectos cruciales del conocimiento, sino que el arte, como tal, es partícipe de la autoconciencia histórica del hombre, pues, representa forma y contenido juntos, la expresión de una época histórica, es la gesta cultural donde una comunidad de hombres se forja específicamente en una expresión cultural histórica, concretada en el espíritu de un pueblo (Volgeist), en una civilización.

Si se puede hablar de una estética de lo bello, en rigor tiene que hablarse sólo de lo bello artístico, ésta es la premisa esencial con la que Hegel gira hacia nuevas rutas separándose así la propuesta kantiana en la *Crítica del Juicio*. El concepto de genio se vincula no, tanto en cuanto, a las capacidades innatas o al talento peculiar de un individuo, sino más bien a que éste es capaz de configurar intuitivamente la conciencia histórica de la que participa toda la comunidad. Siguiendo a Hegel, lo bello artístico es superior a lo bello natural, del mismo modo, que el espíritu es superior a la naturaleza. La premisa superadora se sustenta al afirmar que lo bello artístico es << engendrado por el espíritu²⁷⁶>>. El arte es un modo peculiar de aparición fenoménica del espíritu y es resultado de su acción²⁷⁷. La peculiaridad del arte como fenómeno aparece como forma necesaria. El lugar que ocupa el arte es el despliegue del espíritu (Geist), es la

²⁷⁶ "Lo bello es bello artístico por el espíritu, y lo bello natural puede conservar su nombre sólo en relación con lo espiritual." ("Das aus dem Geist urente Schöne ist näher zu betrachten: es ist ein würdiger Gegenstand, den wir vor uns haben, es ist ein Produkt des Geistes" Ästhetik. pág. 48). Estética. Hegel, G.W.F.; *Filosofía del Arte o Estética*. (Verano de 1826) Apuntes de F. C. H. Víctor von Kehler. Edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov con la colaboración de Francesca Lannelli y Karsten Berr, trad. de D. Hernández Sánchez. Edición bilingüe. Abada Editores UAM, Madrid, 2006. [3] pág. 51

²⁷⁷ "El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se eleva a aparición fenoménica; es un modo particular de [su aparición fenoménica]. Este modo peculiar, el espiritual llevar-se a aparición-fenoménica, debe ser esencialmente resultado." (Die Kunst ist bloß eine Form, worin de Geist sich zur Erscheinung bringt; es ist eine besondere Weise [seiner Erscheinung]. [5], Ibid. pág. 52.

base, que le permite a Hegel, desarrollar la estética dentro del sistema, concretamente desde la redacción y publicación de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. El despliegue del espíritu, en su lucha por conocerse a sí mismo, no es más que el despliegue de su autorrealización en la historia porvenir. Si ya el comienzo es resultado para el espíritu, es la ciencia filosófica la que le permite nutrirse como totalidad, la metáfora que acompaña a esta exposición será la del círculo. Lo cierto es que la estética, como ciencia de lo bello artístico, va a sufrir un profundo cambio de rumbo hacia la vinculación del arte como un elemento esencial del despliegue general del espíritu hacia lo Absoluto, la suprema identidad que retorna una y otra vez en y desde el movimiento dialéctico. Esto permite pensar el carácter necesario del arte como pasado, como resultado concluido en el decurso del sentido histórico causado por el despliegue dialéctico que se produce a partir de la negación. Lo que se pre-supone como fenómeno en el arte son las representaciones, y deben ser necesariamente de ellas el lugar donde deben partir las demostraciones, para elevarse a ciencia una filosofía del arte. El comienzo no parte de las distintas y múltiples singularidades, sino de la Idea, siendo ésta lo propio del sentido filosófico. ¿Acaso lo bello sería objeto de la filosofía si se limitase a una intuición o al sentimiento que pueda producir? No sería un elemento actuante para el pensamiento filosófico si se asumiese tal limitación. Stricto sensu, Kant, no escribe una obra sobre estética, sino sobre el juicio de gusto, el cual no se rige por las leyes de la sensibilidad y las del entendimiento como un juicio de conocimiento, pero como tal juicio debe poseer las condiciones que exige un conocimiento a priori. El Juicio estético (gusto) se dirige a la intención del sistema trascendental, es decir, el juicio estético es claramente una mediación entre la naturaleza y la libertad. Un nexo de la subjetividad que encuentra en esa *raíz común desconocida* la adecuación de lo percibido con lo percibiente. El *Juicio estético*, sin constituir una esfera de conocimiento, si supone el cierre del sistema trascendental. Pues la facultad del *Sentimiento de placer y dolor* se desenvuelve en la tensión límite que ocupa el juicio estético en el desarrollo de la *Crítica del Juicio*. La estética no se realiza como ciencia, ni la naturaleza tiene como fin realizarse en la Idea estética, ni se realiza como conciencia en sentido hegeliano. Para Hegel la obra de arte no es expresión de un genio también sometido a las exigencias de esa razón reguladora, sino que la obra de arte es la expresión de un sujeto inmerso en la totalidad de la subjetividad porque pertenece al proceso dialéctico del espíritu. La obra de arte no es una mera cosa, sino que es un tránsito devenido, es una adecuación de lo que hay de divino en el espíritu.

El arte se mira en la naturaleza como inspiración en la acción del artista, y a éste ni su obra le pertenece a sí mismo, porque es parte del movimiento de todo un pueblo, de toda nación, de toda la humanidad. Lo opuesto de la naturaleza es la libertad, y sin embargo, al ser el arte producto del espíritu transita conciliando lo exterior y efímero con lo eterno, y con lo interior de sí mismo, lo sensible con la idea, la determinación finita e inconsciente de la naturaleza con la libertad y el pensamiento infinito.

En definitiva, el arte es una verdad que se revela a través de un movimiento que se desenvuelve en el aparecer de las realizaciones del espíritu absoluto. Siendo parte de este proceso dialéctico ontoteológico del devenir del espíritu que permite al arte cubrir las insuficiencias de la naturaleza, la indigencia primaria de la finitud, tal y como se entendía en el pensamiento kantiano. El arte es la posibilidad que desborda la finitud, lleva las condiciones de la expresividad sensible para formar parte de la libertad infinita del espíritu cuando retorna a sí. En la obra de arte el hombre se reconoce en su

conciencia que es parte del mundo. El hombre afirma en el arte su copertenencia al carácter racional de lo real. Lo bello sensible de la naturaleza no es nada sin la idea, de tal manera que lo bello artístico es infinito y libre en las formas, y es parte de la realización de lo universal como idea. El sujeto libera al objeto en la actividad participativa de la contemplación de la obra de arte dentro de un mundo realizado y cumplido. Es en el arte donde las relaciones de sujeto- objeto son libres. Para Hegel recuperar al arte para la verdad es separarlo de la representación. De que el arte, su actividad, esté circunscrito a las exigencias de las condiciones subjetivas de las facultades cognitivas de un sujeto. El giro también conlleva a que se haga efectivo, necesariamente, a las facultades en las que la memoria sea recuerdo productivo, se rememore como conciencia y resultado en el espíritu. No se trata tampoco de quedarse en el perfil de la Idea como idea estética, como última operación que sobresalga de la actividad genial, sino que aquello que es objeto de la libertad puede y debe llamarse Idea.²⁷⁸

Los objetos bellos son múltiples, y no hay una regla común entre los pueblos, y naciones de lo que se considera como bello. Las infinitas formas del arte de alguna manera, ponen trabas a considerar lo bello como "objeto" de ciencia. Al ser la obra de arte un proceder del espíritu, éste podrá poseer lo que comienza de ella, en la medida que se aproxime a la necesidad del pensamiento. Porque le es propio al concepto ser el resultado de pensar, es decir, <<el pensar deviene pensado>>²⁷⁹. La autorrealización del espíritu es posible porque el resultado participa del Absoluto, éste es un pensamiento que piensa. A modo de conclusión, la afirmación de Hegel "el pensar deviene pensamientos" asume este captarse que se dirige como característica esencial de lo Absoluto como cumbre de su identidad total. Pero todo este enlace nos conduce también al lugar que ocupa la obra de arte dentro del despliegue y sistema del Espíritu en la Idea. Ya que la <<obra de arte pertenece al dominio del concepto>>, engendrado por el movimiento hacia sí mismo del espíritu en su progresivo autoconocimiento como resultado en el orden histórico, en el orden memorial de su realización, por esto no sorprende las contundentes determinaciones hegelianas de que la naturaleza es inferior al arte. La manifestación artística aún siendo superior a la inconsciencia de la naturaleza, el arte, a su vez, es superado por la religión y ésta por la filosofía. Lo "bello" del arte está en el espíritu. Y es superior el carácter productivo del espíritu al de la

²⁷⁸ "Sólo lo que es objeto de la libertad se llama Idea" Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán. (invierno 1796/97?). Parte segunda. Frankfurt. Hegel, G.W.F.; *Escritos de Juventud*. Edición, introducción y notas de J.M. Ripalda, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México, 1984, pág.219.

²⁷⁹ "Debe recordarse en general eso que de la naturaleza del concepto se examina más precisamente en la filosofía, a saber: que el pensar se capta a sí mismo. El pensar tiene pensamientos, lo tocado por el pensar deviene pensado, el pensar, por tanto, se piensa a sí mismo, pero no se trata de lo unilateral que únicamente pudiera captarse a sí mismo, sino que el concepto es este poder de captarse a sí mismo y también de captarse en su exteriorización: el concepto es él mismo, a la vez de expandirse en su otro. De este modo, la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es lo más interno, lo más esencial: y en tanto el espíritu se instala en productos exteriores, no se falsea ni se pierde a sí mismo en ellos." "Man muß überhaupt daran erinnern, was in der Philosophie von der Natur des Begriff ist diese Macht, sich selbst zu fassen und auch sich in seiner Entäußerung; der begriff ist er selbst und greift auch über sein anderes. So gehört das Kunstwerk in dein Gebiet, es ist aus dem Geist erzeugt, und sofern der Geist sich in äußerlichen Produkten hinstellt, wird er sich nicht ungetreu, verliert sich selbst nicht darin." Op. cit. pp. 60-61

naturaleza. De hecho la naturaleza no es la única realidad “verdadera” que pueda tenerse de ella un conocimiento, sea este objetivo, limitado y finito; tampoco la naturaleza puede ser partícipe de su propia realidad. Si la tiene es precisamente desde el sujeto y desde la legitimidad de las representaciones que se adecuen a las exigencias de la razón reguladora. Obviamente, Hegel pretende desbordar estas limitaciones kantianas, llevarlo al verdadero sentido que tiene la filosofía como es la comprensión de la totalidad, la del concepto, la del pensamiento.

El arte es una suerte de conocimiento que tiene la finalidad de revelar la verdad de la Naturaleza, porque el arte niega la finitud de la naturaleza, ya que no traspasa las propias condiciones de la experiencia posible- sensible. El arte niega la naturaleza como totalidad. El arte no necesita imitar a la naturaleza, más bien, le revela una apariencia más verdadera de sí misma, pues, el arte, se dijo, es parte del dominio del concepto. El arte tampoco tiene como finalidad la re- producción de las pasiones y sentimientos del ser humano, aunque sí tenga una función catártica. Ya que le es inherente ser parte del proceso superior del espíritu, por ejemplo, como perfeccionamiento moral. El arte cuando atiende a su fin propio, y este fin permite descubrir la verdad entre lo general y lo particular, entre lo objetivo y lo subjetivo, entonces, el arte expresa la verdad de las pasiones humanas mediante la superación inferida por la negación, dentro del proceso dialéctico al que se somete la Idea en el decurso del despliegue histórico- temporal del devenir implícito del Espíritu Absoluto. Es el arte contenido de la Idea y la obra de arte es la forma como modo específico en el que se ha organizado la Idea. No sólo el arte es una << apariencia sensorial de la Idea >> (sinnliche Scheinen de la Idee). El arte es una de las formas del Espíritu Absoluto. Dar respuesta filosófica al problema del arte es concebir el arte como conocimiento. Va más allá de la postura de Kant en la última Crítica.

Aventurando un acercamiento al giro hegeliano, el arte sería el lugar en que se expresa, se manifiesta, aparece la convertibilidad entre *Verdad* y *Belleza*.

<< (...) la determinación suprema del arte es un conjunto algo pasado, es, para nosotros algo que ha ingresado en la representación, la peculiar representación del arte ya no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo²⁸⁰ >>. El arte está ligado a la vida, al ánimo de la libertad desinteresada, al disfrute. El arte, en los tiempos modernos a los que se refiere Hegel, a la Hesperia, el arte ya no cumple con la satisfacción necesaria del espíritu, como lo fueran en otros pueblos, en la Helade. El arte está cumplido, y realizado y ahora reside en la <<esfera de la representación>>. Al evocar el arte a esta representatividad sobre él, cabe la reflexión, entra a formar parte de la urdimbre del pensamiento. Ahora si se puede pensar el arte desde la dimensión del decurso temporal histórico. ¿Cuál es el lugar que ocupa en el devenir dialéctico devenido, en el movimiento infinito de la memoria del Espíritu?

²⁸⁰ “Es Kann noch hinzugefügt werden, daß wir in unseren Zeiten noch nähere Veranlassung haben, das Kunstshöne denkend zu betrachten; das liegt in dem Verhältnis, das die Kunst zu uns hat, zu der Weise unserer Bildung. Die höchste Bestimmung der Kunst ist mi ganzen für uns ein Vergangenes, ist für uns in die Vorstellung hinübergetreten, die eigentümliche Vortellung der Kunst hat nicht mehr die Unmittelbarkeit für uns, die sie zur Zeit ihrer höchsten Blüte hatte.” páginas 60-62. Ibid.[11] Op. cit. pág.61

El arte es un contenido del concepto del arte, es decir, pensar en qué tipo de representaciones constituye eso que mantenemos como arte, como obra de arte. El fin último del arte (Endzweck der Kunst), no se encuentra en la mera imitación de la naturaleza, sino más bien en una habilidad de escasa satisfacción duradera, ya que el hombre encuentra un mayor deleite en creaciones propias próximas a las del espíritu; en este punto estaría más cerca de Kant.

En definitiva, la originalidad procura mayor satisfacción y el resultado de ella es fundar en la novedad una nueva guía, es decir, aducir de la originalidad la implicación – en el caso de Kant- de la Idea estética, en el de Hegel en la Idea total como una realización. Por otro lado, en la imitación está la “naturalidad” del objeto, pero falta, carece de lo espiritual²⁸¹. Es acertado considerar el arte como lo que conmueve el sentimiento, exaltando la satisfacción que produce cuando se apega al contenido de la vida, como también puede inducir a lo más mísero. Nos revela lo más profundo de las circunstancias, la “verdad” que contiene el arte aunque lo haga como representación. Con Hegel, se ha de insistir, se ha perdido la inmediatez. El fin último del arte no sólo se circunscribe a avivar las pasiones posibles del hombre, sino que posee efectos catárticos con respecto a dichas pasiones, cuando estas pasiones son algo objetivo se aproximan al fin moral. Este fin moral implícito del arte, lo hace supremo y participe del espíritu. Cuando la forma moral es necesaria se establece una ley de la Voluntad, de la libertad, entonces, lo ético existe²⁸². Este es el universal abstracto que debe impregnar el ánimo en la elección que el sujeto elige como bien frente a sus pasiones. Se trata de una oposición a una voluntad particular o natural, del interés sólo subjetivo. El hombre es quien vive esta oposición de la contradicción que supone la abstracción de la voluntad a lo infinito, cumple la temporalidad que conlleva toda oposición entre naturaleza y espíritu y se disuelve en el pensamiento. De nuevo la contraposición de lo finito frente a lo infinito, de la finitud de la naturaleza frente a la infinitud del espíritu. Ésta es la conciencia de los “nuevos tiempos”. Se trata de que el fin último sea una necesaria reconciliación donde las diferencias sean un flujo armónico que se resuelva en necesaria unidad. La filosofía tiene su determinación específica en superar las formas que se oponen. La verdad está en la propia conciliación, y no en la forma de las

²⁸¹ "En la imitación de lo natural, el fin es únicamente que lo natural, tal como es, se expone sólo inmediatamente conforme a su fenómeno exterior, y solamente se satisface el recuerdo. Sin embargo, no demandamos sólo la satisfacción del recuerdo, de una existencia inmediata de la vida cotidiana, sino que pronto surge la exigencia de que lo que hay que hablar. Podemos concebirlo como fin último, como lo que debe realizarse en el arte, o como de hecho se lleva a cabo en él. Tenemos la experiencia de que el arte aproxima al ánimo aquello que, si no, se halla en el espíritu como lo más respetable, supremo y verdadero." "Bei der Nachahmung des Natürlichen ist nur der Zweck, daß das Natürliche, wie es ist, unmittelbar nur dargestellt wird nach seiner äußerlichen Erscheinung, und es wird nur die Erinnerung befriedigt. Wir verlangen aber die Befriedigung nicht nur der Erinnerung, einer unmittelbaren Existenz des gewöhnlichen Lebens, es tritt bald die Forderung ein, daß das Gemüt befriedigt werde; und darüber ist zunächst zu sprechen. Wir können es als Endzweck auffassen, oder als das, was in der Kunst bewirkt werden solle, oder bewirkt wird." pág. 70. Ibid. [17-18] op. cit. pág 69

²⁸² "El hombre moral tiene conciencia del deber y se decide al deber por el deber, [por] la ley general, la máxima, fundamento para él de determinación de sus acciones." "Der moralische Mensch hat das Bewußtsein der Pflicht und entschließt sich zur Pflicht um der Pflicht willen, [um] des allgemeinen Gesetzes. Der Maxime [willen], dies für ihn Bestimmungsgrund seiner Handlungen sei." Ibid. [24], pág.76. op. cit. pág. 75-77

partes diferentes, <<el fin último del arte es exponer el fin último del absoluto²⁸³>>. Con esta contundencia Hegel aviva e intenta superar el debate de su tiempo. Se sitúa entre el reconocimiento del camino recorrido por artistas como Schiller o Goethe y sus filósofos más cercanos Fichte y Schelling, y su colega Solger.

Para que el arte tenga como fin último el Absoluto y se designe su momento, se encontrará en el tránsito negador de la idea, cuando ésta no está ya en la mera contingencia de las inclinaciones o pasiones humanas. Cuando la idea es alentada por el espíritu y participa de la verdad del mismo, pues, todo retorna y regresa como resultado último a la verdad del espíritu como absoluto, el fin del arte es participe del fin último de la religión y la filosofía. Como se dijo – para Hegel – el arte es un asunto del pasado. Tiene una consecuencia efectiva porque el arte, con respecto a la idea, ha perdido la contingencia del límite del sujeto, es apariencia, y como tal está lo ya asumido en la “realidad” cotidiana. No es un presente sensible, actual, lo urgente es que la forma del arte es más verdadera porque es un aparecer fenoménico realizado. El arte es liberador de la “realidad” sensible e inmediata del presente. Nos hace presente la idea, las máximas de las representaciones que contienen las formas artísticas, se dirigen a su efecto universal. Este influjo temporal del arte como apariencia o fenómeno de la idea es determinada como Idea de lo bello, si cabe, o como Ideal. Lo efectivo está en el Ideal, pues, es la verdad en la realidad efectiva de la subjetividad. El Ideal es la determinación de la figura, y ésta es la relación necesaria con el sentido de la idea. La idea es totalidad, es su propia configuración, determinación en y para sí. Esa totalidad de la idea requiere de la concreción de las formas; dirimir la idea de lo bello para sí, y lo bello en sus formas.

Las formas artísticas son el resultado de las relaciones por las que la idea se despliega en la aparición fenoménica, contenido y forma del arte. Cuando la idea aún no ha alcanzado lo subjetivo, y permanece en la sustancialidad, la idea es abstracta, entonces, su configuración está fuera de ella, - siguiendo el argumento de Hegel- se

²⁸³ "La verdad existe sola y primeramente como oposición resuelta, como la contradicción reconciliada. Lo que en la filosofía se muestra es que la oposición está siempre resuelta; en todo caso, eso es algo que para el buen entendedor sólo viene resuelto en la filosofía. Cuando se declara la perspectiva de la moralidad como fin último del arte, se dice con ello algo trivial. Indeterminado. Concebida totalmente en su profundidad, ésta es la perspectiva de la contradicción no resuelta en general; por encima de esta perspectiva hay que poner la de la oposición que se resuelve, que se reconcilia; y ello es, aquí, la afirmación de que el fin último del arte es exponer el fin último del absoluto. Lo supremo, la idea de la oposición que se reconcilia, es la perspectiva en la que se encuentra el arte, y éste es el punto de vista del que partiremos en el ulterior tratamiento del arte. Con ello hemos desterrado otros puntos de vista, otros fines últimos. Designada de este modo la perspectiva del arte, puede hacerse [una] consideración histórica, referida al enfoque del arte." "Die Wahrheit ist erst der aufgelöste Gegensatz, der versöhnte Widerspruch. Es zeigt sich in der Philosophie, daß der Gegensatz ewig aufgelöst. Wenn der Standpunkt der Moralität als Endzweck der Kunst angegeben wird, so wird damit etwas Triviales, Unbestimmtes gesagt. Wird er ganz in seiner Tiefe gefaßt, so ist er der Standpunkt des nicht aufgelösten Widerspruchs überhaupt; über diesen Standpunkt ist zu setzen der des sich auflösenden, sich versöhnenden Gegensatzes; und das ist hier die Behauptung, daß der Endzweck der Kunst sei, den absoluten Endzweck darzustellen. Das Höchste, die Idee des sich versöhnenden Gegensatzes ist es, auf deren Standpunkt sich die Kunst befindet und das ist der Gesichtspunkt, von dem wir in der weiteren Betrachtung der Kunst ausgehen. Damit haben wir andere Gesichtspunkte, Endzwecke entfernt. Indem der Standpunkt der Kunst so bezeichnet [wird], kann [eine] historische Bemerkung gemacht werden, die sich bezieht auf die Ansicht der Kunst." Ibid., pág. 80, op. cit. [27] pág. 79

busca en los materiales, está aún en la desmesura, en el carácter sublime. Llamamos a este nivel de la idea en su forma artística, simbólico. La idea en la forma artística simbólica (Symbolische Kunstform). Se está ante una indeterminación porque hay una inadecuación, persiste la diferencia de lo interno con lo externo, la idea se entreve en su exponerse.

Cuando la forma del arte es adecuada a la conformación de la Idea, es decir, que el fenómeno se manifiesta en el concepto, y el Ideal se ha realizado plenamente, consumado en realidad efectiva, se está ante la forma artística clásica. Dueña de la figura humana como expresión verdadera de la idea en perfecta adecuación con la figura. Éste sería el segundo nivel de la Idea (Klassische Kunstform). En el arte clásico se cumple la unidad de la naturaleza divina con la humana, de modo sensible; es el arte griego, unidad y sustancia. El tercer nivel - lo nombra Hegel - como la forma artística romántica (Romanfische Kunstform). Se llega tras una deficiencia, cuando se << (...) toma como objeto la idea absoluta en forma sensiblemente concreta, de manera que lo concreto espiritual aparece [en] una forma sensible, mientras que la idea en su verdad existe únicamente en el espíritu²⁸⁴ >>. En este nivel sólo toma relieve lo espiritual; el espíritu es para sí, liberando la forma sensible que aún persistirá en el arte clásico (griego). Mientras que lo que persiste en el arte romántico es la voluntad subjetiva, se convierte en objeto, en contingencia, en conciencia e interés del ánimo. Si se puede distinguir estos tres niveles, es precisamente por las vinculaciones del arte con respecto a los otros niveles que se refieren a la religión. No obstante, se debe insistir en eso que se nombra como filosofía del arte, pues, tiene su suprema verdad en la determinación como espíritu absoluto, como se dijo anteriormente. Una vez que la fase por la que el espíritu Absoluto prevalece ante las actividades inmanentes de la naturaleza o el espíritu finito que se opone, aun siendo Idea, no es la Idea total. Cuando la propia naturaleza se supera a sí misma y llega a ser espíritu (finito) que se sabe como negativo deviene en Espíritu Absoluto. Estamos ante la esfera del Arte, donde éste se eleva por encima del ámbito de la naturaleza y del espíritu finito, pero sin ser aun pensamiento lógico, cuando el pensamiento es *para sí* se desarrolla como pensamiento *en sí*.

La filosofía del arte, como esfera que pertenece al flujo dialéctico, como idea, está en el mismo << ámbito que la religión y la filosofía >>. La religión y la filosofía elevan al ser humano a otros fines que le son propios. Ambos tienen como objeto a Dios, y esta verdad ontoteológica impregna a todos los modos y a todas las relaciones de las formas anteriormente descritas para el arte, la religión y la filosofía. Lo son en parte para el proceso cognitivo del mismo pensamiento. En el proceder dialéctico el espíritu absoluto, lo inmediato es intuición, es lo sensible mismo. En la segunda relación del proceder dialéctico, el de la religión, está en la "conciencia representativa" del espíritu absoluto, y la última relación de este proceder, se encuentra la propia de la finalidad de la filosofía y está en la autoconciencia pensante. Motivo por el que la conciencia representativa es el momento de la subjetividad, precisamente es el movimiento que va de lo externo a lo interno subjetivo de la representación llegando al sentimiento, al ánimo. El arte progresa cuando deviene religión como devoción. Si la religión se consuma en la subjetividad,

²⁸⁴ "Dieser Mangel besteht n-a mlich darin, daß die absolute Idee in sinnlich konkreter Form zum Gegenstand gemacht wird, daß das geistige Konkrete dann [in] einer sinnlichen Form auftritt, die Idee in ihrer Wahrheit aber nur im Geiste ist." Ibid. [49], pág. 104. op. cit. pág. 105 de la traducción

ésta en su modo de representación formara parte de la conciencia que se realiza en el interior del sujeto. Cuando el espíritu se revela *en y para sí* mismo, y la forma del sentimiento se pone al servicio del influjo divino, se realiza como objetividad del arte, de lo sensible como aparecer y con la subjetividad de la religión como conciencia representativa del espíritu. Sólo después de estos niveles del proceso dialéctico, ahora se está en el tercer nivel, el de la filosofía, que es la unidad precisa de los otros dos niveles, donde el contenido de lo divino encuentra en el pensamiento la forma verdadera suprema. Se puede concluir que el Espíritu Absoluto tiene su raíz profunda en el pensamiento²⁸⁵.

Con la exposición de la secuencia anterior queda la filosofía del arte ubicada dentro del sistema.

En conclusión, es imprescindible esclarecer, una vez más, este movimiento dialéctico de la que es participe el arte. El concepto es la unidad de todo lo diferente cuyo resultado de la libertad de lo diferente se expresa en la subjetividad como Ideal. Para que esto sea así, es necesario recordar que la unidad entre concepto y realidad es la Idea. Pero el hecho de que la idea sea unidad de concepto y realidad esta última también participa del mismo proceso (universal de lo particular), << Lo real viene a ser siempre idealizado; lo positivo puesto negativamente. Ahora bien, mediante esta negación de lo real el concepto se determina como sujeto. La realidad es una realidad aparente, sin limitarse a ser un fenómeno de consideración científica, sino que existe como fenómeno. Es decir, ella ciertamente es, pero es sólo una existencia tal que, de hecho, no tiene el ser en ella misma. Sin embargo, la realidad no está puesta únicamente como negada, sino que eso que niega es al mismo tiempo afirmativo para sí. También de una realidad efectiva distinta, y en cuanto que accede a ella en la realidad efectiva, es alma. Por tanto, en la experiencia hay tres cosas: primero la realidad, segundo la negación de la realidad, tercero esta negación como afirmación, como alma, como el poder, lo determinante, configurador, la forma infinita cuyo fenómeno y manifestación externa es la realidad.²⁸⁶ >>. Cuando la realización de la Idea

²⁸⁵ "La religión fue antes una religión del arte que del espíritu, el hombre capto antes lo verdadero de modo sensible; y precisamente en la medida en que el hombre ha conocido el espíritu en modo verdadero, se ha hecho patente que aquel temprano órgano de exposición, la manifestación de lo divino en forma sensible, ya no se halla adecuada al verdadero contenido que es el espíritu. Aquí radica entonces el fundamento determinado [la razón precisa] de por qué el arte ya no tiene en nosotros el interés absoluto para sí. Ha sido en parte el cristianismo en general, en parte el protestantismo, lo que han reconducido el contenido de la divinidad hasta su verdad, hasta su espiritualidad, y han llevado a una conciencia más fuerte de la inadecuación del elemento sensible" ("Die Religion ist früher eine Religion der Kunst als des Geistes gewesen, früher hat der Mensch das Wahre in sinnlicher Weise erkannt hat, hat sich hervorgetan, daß jenes frühere Organ der Darstellung, die Manifestation des Göttlichkeit zu seiner Wahrheit, Geistigkeit zurückgeführt und die Unangemessenheit des sinnlichen Elements zum stärkeren Bewußtsein gebracht hat. ibid. pág. 114 [57] op. cit. pág.115 de la traducción

²⁸⁶ "Das reelle wird immer idealisiert, das Positive negativit gesetzt. Durch diese Negation des Reellen ist nun der Begriff als Subjekt bestimmt. Die Realität ist eine erscheinende Realität und nicht nur Erscheinung wissenschaftlicher Betrachtung, sondern existierend als Erscheinung. D.h. Sie ist zwar, aber sie ist nur eine solche Existenz, die nicht in der Tat das Sein an ihr selbst hat. Aber die Realität ist nun nicht nur als negiert gesetzt, sondern das Negierende ist zugleich affirmativ für sich, auch von einer anderen Wirklichkeit, als wozu es in der Realität kommt, es ist Seele. In der Erfahrung ist insofern dreierlei: erstens die Realität, zweitens Negation der Realität, drittens diese Negation als Affirmation, als Seele, als die Macht, das Bestimmende, Bildende, die unendliche Form, deren Erscheinung, Äußerung

es elevada a espíritu, entonces, se está en la determinación del Ideal; el arte extrae de la vida, de su deficiencia existente y la lleva a su Ideal, es el modo en el que lo ideal vuelve a lo real liberando lo inmanente de la naturaleza. La vida está en cada momento de la determinación dialéctica. La vida está en el devenir del fenómeno a la Idea, << la idea como algo real en el sujeto humano es el ideal²⁸⁷>>. Relatar la vitalidad del decurso histórico, en la manifestación del arte en su historia, es una necesidad del espíritu de reconocerse en su transformarse superador. Le es inherente revitalizarse en los distintos momentos en que se afirma para negarse, y afirmarse en cada nuevo resultado. A través de los primeros indicios, por ejemplo, en las que el arte se manifiesta en sentimiento y sensibilidad hasta completarse en una nueva forma, tiene la función de liberar a la naturaleza de su finitud y de ser objetividad determinante. El ser humano y la naturaleza son finitud, pero ambos deben ser reconocidos desde su misma finitud, y sin embargo, el arte desborda esta finitud. Quizá cabe aquí pensar el arte como la representación sensible de la vida. Cabe señalar el extrañamiento del espíritu sobre la existencia inmediata de esta representación sensible de la idea. La función del arte es revelar la verdad en la superación de estas dos finitudes (naturaleza y ser humano). Esta verdad que supera estas dos finitudes permite considerar a lo bello artístico como un momento del Absoluto porque lo bello artístico no se ciñe a una mera imitación en sentido platónico. Lo que subyace en todo esto, en el sistema, es también el decurso de las distintas multiplicidades de la vida a la unificación de sus "Almas", como una totalidad de sus diferencias, hasta ser reconocidas en la unidad superior de la Identidad.

El Arte es parte del Absoluto. La unidad de sus distintas formas artísticas, por las que se va autorealizando el espíritu son: la forma simbólica, la clásica y la romántica, son un vivísimo ejemplo de que el arte pertenece al espíritu absoluto; cada una de los momentos o formas en los que el arte se convierte en apariencia y no en una mera cosa sensible, sino que son reales hasta la completud del mismo en otras dos estancias superadoras del arte: la religión y la filosofía.

Lo Absoluto es lo infinitamente verdadero. Su verdad implica y determina que es lo real. No obstante, el arte es más real que el mundo, porque el espíritu está en él, en cada una de sus apariencias. El arte es dominio de la apariencia y ésta no es más que la extracción del mundo a la Idea. El arte libera al espíritu de las ataduras sensibles del mundo para convertirse en la apariencia de la Idea. Una apariencia artística con forma y contenido.

La belleza es Idea y ésta es el resultado de las distintas formas de arte, en el que va configurándose su principio verdadero. Sobre esta división de las formas del arte (simbólico, clásico, romántico) se alza eso que se nombra como Estética o Filosofía del arte. La idea transcurre según las distintas relaciones posibles entre contenido y forma, asumiendo su mutuo extrañamiento, es decir, lo determinante en lo simbólico, en lo clásico y en lo romántico. La Idea hace que el arte vaya más allá de su apariencia, de su aparecer sensible. Cuando la idea ya ha sido determinada por la Forma del arte se somete al uso y a la técnica de los materiales que se emplean en las artes. La

nun die Realität ist." Ibid. pág.118 61-62] op. cit. pág. 121 de la traducción

²⁸⁷ "Die Idee als real mi menschlichen Subjekt ist das Ideal". Ibid., pág. 166. Op. cit. Parte General Sección 1[109] pág.169 de la traducción

diferenciación se hace explícita según el decurso histórico: De lo simbólico, la arquitectura²⁸⁸, de lo clásico, la escultura, y por último del romanticismo, la pintura y la música; la poesía recorre el tiempo de la memoria como primera entre las artes. La progresión de la idea no es más que la vía marcada por el Espíritu Absoluto. Lo importante de estas subdivisiones es que se ajustan conforme a la idea interna de la obra de arte, en las se determina el modo sensible de cada una de estas divisiones, convirtiéndose en la particularidad de lo ideal en general, en la demarcación espiritual del sujeto.

²⁸⁸ "Por eso, el primer arte es la arquitectura. El elemento sensible de la misma es ya un material tosco, para el que la forma es algo exterior y no algo autónomo en y para sí, sino algo recíprocamente externo. Esto son las determinaciones de simetría y armonía. En el segundo arte aparece el ideal, el dios como tal, se trata de la escultura. El tercero es lo subjetivo, la comunidad, lo anímico, el venir-así, la particularización. Lo segundo es la exterioridad más plena, autónoma, tres dimensiones, una obra redonda. En el lado subjetivo, allí donde domina la determinación de la interioridad, se contrae la exterioridad de las tres dimensiones, se encoge, pierde por lo menos una de ellas." ("Die erste Kunst ist deswegen die Architektur. Das sinnliche Element derselben ist selbst ein rohes, sinnliches Material, dem die Form ein Äußerliches und nicht an und für sich selbständig, sondern ein AuBereinander ist. Dies sind die Bestimmungen von Symmetrie und Harmonie. In der zweiten Kunst tritt das Ideal, der Gott als solcher auf, das die Skulptur. Das dritte ist das Subjektive, die Gemeinde, das Gemütliche, das In-sich-Gehen, die Partikularisation. Das zweite ist die vollste, selbständige äußerlichkeit, drei Dimensionen, ein rundes Werk. In der subjektiven Seite, wo die Bestimmung der Innerlichkeit herrschend wird, zieht sich die Äußerlichkeit der drei Dimensionen zusammen, schrumpft zusammen, verliert wenigstens eine derselben." Ibid. pág. 370). op. cit. Parte Especial [289] pág.371 de la traducción

III. DIMENSIÓN ONTOLÓGICA DEL ARTE

Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad. Pensamientos que caminan con pies de paloma dirigen el mundo.

Así habló Zaratustra

§7 El continente del Arte: F. Nietzsche²⁸⁹

Si el arte es afirmación de la vida, que lo es, seremos entre la vida y el arte puro *Instante*. Instante que es el mundo donde el ser es, y no termina nunca²⁹⁰. Sólo después de que la vida se haya afirmado en el instante, se puede sucumbir a la precisa tierra de la conciencia del devenir, a la verdad interpretada de todos los posibles

²⁸⁹ De nuevo un reconocimiento más a Giorgio Colli y Mazzino Montinari y a todos los que les precedieron [su edición crítica, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* (KGW) (ed. de G. Colli y M. Montinari, a partir de 1986, W. Müller-Lauter y K. Pestalozzi), W. de Gruyter, Berlín, 1967 y sigs., 30 Vols. Y la *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA) (ed. de G. Colli y M. Montinari), W. de Gruyter, Berlín, 1980 (II ed. revisada, 1988)] porque contribuyeron definitivamente a demostrar todos los vestigios contaminantes y las falsificaciones efectuadas por la hermana de Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, con la intención de congraciarse con la derecha nacionalista y más tarde con el nacionalsocialismo, pero también se dedicó a eliminar algún exabrupto de Nietzsche contra ella y su madre. No obstante, gracias al Archivo Nietzsche (Nietzsche-Archiv) cuya dirección estuvo a cargo de ella, la obra de Nietzsche fue recopilada y protegida de las Guerras mundiales. Estos profesores italianos pudieron a partir de los *Fragmentos póstumos* [Nachgelassene Fragmente (NF)] y en la *Correspondencia* [Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, München, 1986. (KSB)] mostrar a Nietzsche desde el quehacer de su vida y sus planes vitales e intelectuales, un pensamiento múltiple y abierto, lleno de nutrientes que influirán en la filosofía del siglo XX como supo presentir en su *Ecce homo*. La ya clásica estructura que recorre las distintas interpretaciones a lo largo del pasado siglo se puede sintetizar en tres enfoques: como filósofo crítico de la cultura (1890 a 1930), como participe aún de la tradición metafísica de la filosofía (1930 a 1945) en las que se encuentra las influyentes interpretaciones de M. Heidegger, K. Jaspers y K. Löwith entre otras, y la que comenzaría a partir de 1945 e intensificándose en la década de 1960 hasta nuestros días, tiene como base la ruptura de las interpretaciones convencionales sobre el filósofo, desde Francia (G. Bataille, G. Deleuze, P. Klossowski, M. Foucault, J. Derrida, etc.), desde Italia G. Vattimo, F. Masini, E. Mazzarella, M. Cacciari, V. Vitiello, etc.) o en España (E. Ovejero, A. Sánchez Pascual, E. Trías, F. Savater, S. González Noriega, J. Echevarría, Remedios Ávila, J. Quesada, M. Barrios. J. L. Vermal, F. Duque, D. Sánchez Meca, S. Guervós, los integrantes y colaboradores del SEDEN, etc.). Se puede consultar sobre las fases de recepción de la obra de Nietzsche, al menos, en G. Vattimo en *Introduzione a Nietzsche*, ed. Laterza & Figli, Roma/Bari, 1985, traducción española de J. Binaghi, *Introducción a Nietzsche*, ed. NeXos, Barcelona, 1987, un breve muestreo en la bibliografía que aparece al final de su libro. H. Frey, *Nietzsche, Eros y Occidente. La crítica nietzscheana a la tradición cultural*, ed. Instituto de Investigaciones sociológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. G. Sobejano; *Nietzsche en España*, ed. Gredos, Madrid 2004 o la introducción de Barrios M.; *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir del Nacimiento de la tragedia*. Ed. *Er*, revista de filosofía, Sevilla, 1993. Tiene una sugerente y breve incursión de la que en parte es deudora esta investigación.

²⁹⁰ "El proceso primordial es éste: la voluntad única del mundo es al mismo tiempo autointuición. Tal voluntad se contempla como mundo como apariencia, intemporal: en cada instante *más pequeño* se da una intuición del mundo: si el tiempo fuese real, no habría sucesión alguna. Si el espacio fuese real, no habría ninguna sucesión. Irrealidad del espacio y el tiempo. Ningún devenir. O, el devenir es apariencia, ¿pero cómo es posible la apariencia del devenir? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia al lado del ser? Si la voluntad se intuye a sí misma, siempre debe ver lo mismo, es decir, la apariencia debe ser lo mismo que el ser, inmutable y eterna. No se puede hablar, por lo tanto, de un fin, y mucho menos de que se malogra el fin. Así pues, hay por lo tanto infinitas voluntades: cada una se proyecta en todo momento y permanece eternamente igual a sí misma. Por consiguiente, hay un tiempo diferente para cada voluntad. No hay vacío, *el mundo entero es apariencia*, completamente, en todos los átomos, sin intersticios. El mundo es completamente perceptible como apariencia sólo para *la voluntad única*. Por consiguiente, *la voluntad no sólo sufre, sino que genera: ella genera la apariencia en todo momento por pequeño que sea: la cual, en cuanto lo no real, es también no UNA y no existente, sino algo que deviene*." Nietzsche, F.; 7 [168]. Finales de 1870. Abril de 1871. *Fragmentos póstumos* (1869-1874) (FP), Vol. 1, edición dirigida por D. Sánchez Meca, trad. Introd. y notas de L. E. De Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010, pág.188

mundos que construyen el lenguaje y el arte. Afirmar la vida implica que todo fenómeno aparece tal cual es, en y desde su ser singular. No hay corporeidad sin apariencia, ni vida sin dolor y placer. Lo que una y otra vez retorna son esas fuerzas que irrumpen en la vida como razón apolínea o como embriaguez dionisiaca. La propia vida como instinto.

Lo que sea la vida precede a cualquier otra consideración. La vida es la fuente de la diversidad de las individualidades y su afirmación tiene un claro principio, lo real es la pluralidad. Lo que sea la vida se determina como un intervalo que hay que definir desde la duplicidad con la que se convoca los instintos (Triebe) primordiales, el modo en el que se nos muestran. Buscar, un allá inmediato que incita a un origen (Ursprung), y un inframundo que penetra en la naturaleza de la existencia humana como desconocido, oculto. Lo inmediato está en el intervalo en el que aparece la duplicidad instintiva (lo apolíneo y lo dionisiaco), la que retorna toda vida singular en más vida singular, sin que en cada retorno, la de cada singularidad, sea idéntica. Este allá inicial/final de las fuerzas primordiales es inherente a la vida y se extiende a todo *fenómeno originario* (Urphänomen), por lo tanto, permite pensar lo trágico como un modo de expresión y de acción en la que participa la existencia en general, y la de los hombres desde sus individualidades. Lo trágico es un modo de afirmarse la vida, y la manera en el que el arte es vía y dimensión, a su vez, de lo trágico.

a) *Las Fuerzas apolíneo-dionisiacas y la dimensión del Arte-Vida*

Si en un principio pudiera entenderse el *Nacimiento de la tragedia*²⁹¹ como la base de la estética nietzscheana, esta misma obra contiene y posibilita ir más allá de la <<metafísica del artista>>, cuya intención fue fundamentar el drama musical de Wagner utilizando la trama conceptual de Schopenhauer. Metafísica y estética se identifican en las primeras secciones de su primera obra, pero, no obstante, se trasluce un profundo y letárgico giro de sus estructuras y premisas hacia incursiones en la que el arte se convierte en el nexo necesario entre la vida y la naturaleza, entre la vida y la existencia, entre la existencia y la apariencia según se va alejando tanto de Schopenhauer como de Wagner. Se podría seguir una correlación del proceso evolutivo, antes aludido, que sigue a este escrito en donde la duplicidad apolíneo-dionisiaca se dimensiona en tres esferas entremezcladas: la primera desde la que constituye la existencia antropológica-psicológica como impulsos peculiares por las que es posible ser percibidos, impulsos experimentados singularmente por los individuos, expresados desde sus afectos y efectos como instintos apegados a la naturaleza, las fuerzas apolíneo-dionisiacas; la segunda dimensión o esfera es el puramente "estético", se manifiesta como fenómeno en la cultura o modos artísticos concretos como su exterioridad, su *afuera*, como fuerzas que instan (Drang) y que se unifican en términos de voluntad o potencialidad; y por último, la que aúna las dos anteriores esferas o dimensiones, la que ha sido interpretada como la propiamente "metafísica", y que desde esta extensión de la investigación se pretende acentuar la propiamente ontológica, la que daría respuesta a la pregunta por el ser, ya que el ser, impregna y ordena tanto los impulsos como los

²⁹¹ Nietzsche, F.; *Die Geburt der Tragödie*. Oder : Griechentum und Pessimismus, 1886. *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Introd. y trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, undécima edición, Madrid 1993, en el texto desde ahora se remitirá por *Nacimiento* (NT).

fenómenos estéticos bajo una problemática gnoseológica, donde claramente prevalece lo dionisiaco frente a lo apolíneo, donde es más originario el placer que el displacer²⁹². Esta tridimensionalidad no hay que entenderla como una estructura *a priori*, sino como correlativas a la propia evolución del pensamiento de Nietzsche y, como puro fluir del devenir, como hilo conductor (Leitfaden) en las que se pueden alternar o atravesar unas y otras. En estas dimensiones se van detectando los síntomas y las dolencias de la tradición filosófica y especialmente las de la modernidad con las que Nietzsche confronta al final de su vida creativa. El gran problema que subyace de fondo deja entrever que la finalidad del arte aun no ha sido suficientemente entendida en el siglo XIX, porque la barrera entre *apariencia* y *verdad* ha sido en el pensamiento filosófico un problema constante, especialmente como enlace entre las posturas gnoseológicas, como en los planteamientos ontoteológicos, y siempre estos problemas quedan patentes en la creación concreta de una obra de arte. La pretensión de esta intervención sobre el pensamiento de Nietzsche se orienta hacia una ontología del arte que precede a los grandes desarrollos de los filósofos que aquí se presentan.

Aunque Vida-arte-naturaleza se entrelazan en el romanticismo e Idealismo alemán, con Nietzsche tenderá a que ese *nexo* conlleve una clara transfusión gnoseológica que implica una ontológica, puesto que el arte es la fuente transformadora de la vida en tanto naturaleza que se recrea, y admite entradas superiores a la filosofía por su capacidad de transformar. Mientras la filosofía no respira de la vida, se aleja trascendiéndola y ocultándola, pretendiendo buscar la verdad/belleza en la constatación unificadora de la racionalidad, el arte reconoce la realidad de la vida sin sometimientos, es un modo directo de evidenciar la existencia. Cuando Nietzsche considera el arte como la capacidad transformadora de la vida es porque la considera la << tarea suprema de la vida >>. Cuando se puede hablar del carácter ontológico del arte es porque lo ontológico está en la potencialidad de transformar. Con el arte << Nos lanzamos siempre hacia lo prohibido y deseamos lo que se nos niega; así el enfermo acecha las aguas prohibidas²⁹³ >>. ¿Se podrá deducir un principio, tal y como lo formularon los *preplatónicos* con respecto a la *Physis*, pero que abarcase los confines del arte en relación a la ciencia y la filosofía? Es el poema el que va ligero de ataduras, nada lleva que no le pertenezca, y allá, quizá, está la verdad²⁹⁴.

Aunque todavía envuelto por el influjo de la estética tradicional de un Schiller, Goethe, Hölderlin etc. o de la larga mano de la filosofía idealista incluido Schopenhauer, Nietzsche se topa con el modo filosófico de tratar desde los cánones de la verdad la

²⁹² De Santiago Guervós L. E.; *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 225-226. Se ha ampliado esta perspectiva para llevarla a una clara dimensión ontológica más que el de metafísica en sentido tradicional.

²⁹³ "Nititur in vetitum semper cupimusque negata; sic interdictis imminet aeger aques". Ovidio; 3 *Amores*, 4, 17, nota recogida de A. Sánchez Pascual en su trad. del *Ecce Homo* de F. Nietzsche, Prólogo, Alianza, Madrid, 1992, pág. 17. Lema que aparece en Nietzsche a lo largo de sus obras.

²⁹⁴ "[Nicht vermögen/ Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen/ Die Sterblichen eh'an den Abgrund. Also wendet es sich/ Mit diesen. Lang ist/ Die Zeit, es ereignet sich aber/ Das Wahre." trad. [...] No lo pueden/ todo los Celestes. En efecto alcanzan/ antes los mortales el abismo. Así se vuelve [lo Uno] /con éstos. Largo es/ el tiempo, pero acaece/ lo Verdadero. Hölderlin, F.; *Mnemosyne*, 3ª versión, II, 1032. trad. de Félix Duque, en Hölderlin y el ser de la verdad, *Hölderlin. Poesía y Pensamiento*. edición de J. Marrades y M. E. Vázquez, Pre- Textos, Valencia, 2001, pág. 86

función del arte. Si el centro de gravedad del arte es la apariencia en tanto que fenómeno (*Erscheinungen*), esta premisa conlleva inevitablemente a que la *forma* tienda a la *bella apariencia* y le resulta necesaria la vinculación de la apariencia con la imaginación como vía para la libertad oculta de los impulsos humanos. ¿Acaso el arte es junto a la ciencia un modo de emancipación más allá de las tiranías políticas? Si se siguiera los parámetros de Schiller, la belleza²⁹⁵, lo bello ideal, une dos estados que proceden de una clara oposición, la de la sensación y la del pensamiento. Este estado, ya estético, es un estado intermedio que determina una realidad activa del arte en la que no hay obligación moral o lógica (sigue las pautas de Kant, en su *Crítica del Juicio*, urbanizándola). Esa <<disposición estética del ánimo>> que posee el artista es el origen de la libertad, que sin embargo no afecta a que la verdad sea verdad independientemente de que ésta, a su vez, no afectará a los sentidos²⁹⁶. Ahora bien, para Nietzsche el arte no es más que la voluntad de ilusión en la medida en la que la voluntad está incluida en el fenómeno (estético). La apariencia se convertirá en el camino crítico con la que abordará el sentido de la verdad que la tradición filosófica parece imponer. Recuérdese que para Nietzsche no hay una contraposición entre verdad y apariencia; en definitiva, la experiencia vital, el enfoque de la vida implica la utilidad del arte para aclarar los fenómenos (estéticos) como la cara positiva de la "verdad". La crítica se inicia con la afirmación de que si se puede hablar de "verdad" debe ser desde la apariencia. No hay verdad absoluta, trascendente o transcendental, no hay una esencialidad de la realidad de las cosas, sino sólo interpretaciones, perspectivas, en definitiva tan sólo apariencia (Schein). El arte es el máximo potenciador de la complementariedad entre *vida* y *apariencia*, del mismo modo, como se verá, que la experiencia vital dionisiaca requiere de la apariencia apolínea. Y que esa interrelación, aún desde la <<metafísica del artista>> configura una red de afirmaciones en las que se expresa la vida creadora. Si se puede fundamentar algún criterio sobre el arte, éste vendrá de la propia vida, o como lo dirá Nietzsche desde el Ensayo de autocrítica, desde la <<óptica de la vida>>, y no desde esa verdad canonizada que todo lo embulle hacia un lugar donde no cabe concebir al arte como suprema actividad potenciadora de las apariencias²⁹⁷.

²⁹⁵ "He demostrado expresamente que la belleza no da ningún resultado para el entendimiento ni para la voluntad, que no se mezcla en ningún asunto del pensamiento ni de la decisión, que se limita a proporcionarles capacidad, pero que no determina nada sobre el uso real de esa capacidad. en este punto desaparece toda ayuda extraña y la forma lógica pura, el concepto, tiene que hablar directamente con el entendimiento, y la forma moral pura, la ley, tiene que hablar directamente a la voluntad." J.C.F. Schiller; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. y prólogo de V. Romano García, Aguilar, Buenos Aires, 1981. Carta XXIII, pág. 126.

²⁹⁶ "La verdad seguiría siendo lo que es, aún cuando no afectara a los sentidos e incluso en el caso de que no hubiera sentidos; en la idea de divinidad, ¿no hacemos persistir la verdad y desaparecer toda naturaleza sensible? pero sería una empresa enteramente inútil querer separar de la idea de belleza esa referencia a la capacidad sensitiva; por eso no nos basta imaginarnos la una como efecto de la otra, sino que hemos de considerar las dos, al mismo tiempo y recíprocamente, como efecto y como causa. (...). Así, pues, la belleza es, en verdad, objeto para nosotros, porque la reflexión es la condición bajo la cual tenemos una sensación de ella, pero, al mismo tiempo, es un estado de nuestro sujeto, porque el sentimiento es la condición bajo la que tenemos una idea de ella. Por consiguiente, es, en verdad, forma, porque la contemplamos. pero al mismo tiempo es vida, porque la sentimos. en una palabra: es, simultáneamente, estado y acto nuestros." Ibid. carta XXV, pág. 142

²⁹⁷ "En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en

Las bases ontológicas de Nietzsche sobre el arte comienzan con todos los elementos que transitan en el ***pensamiento trágico*** como <<***espejo dionisiaco del mundo***>> (dionysischer Welt spiegel). Aunque ya Schelling, dentro de la envergadura de su pensamiento, concibió claramente lo que unía la música con Dioniso, en la que explora una dimensión distinta a sus postulados idealistas de juventud, pues, la naturaleza inconsciente pervive en toda consciencia, esto quiere decir, que la conciencia libera la fuerza de esa naturaleza bruta que representa Dioniso. El *Dioniso-artista* tiene la genialidad de expresar sobre sí mismo convirtiéndose en otro, el brote conflictivo entre lo inconsciente y lo consciente. Todo lo que rodea al mito tiene algo de verdad. Lo que acontece en ellos, como algo incomprensible, deja traslucir que no hay tiempo o historia en el mito. La mitología engendra todo un mundo de posibilidades metafóricas que encubren y envuelve la necesidad de llevar la significación concreta de un hecho a una exploración imaginaria del sentido total del mito, algo arrastra al mito a lo prohibido o a lo desconocido de las conciencias. Algo abruma a la finitud de la existencia individual. El mito presupone su presencia en la comunidad. Las fuerzas teogónicas no se caracterizan por su inmoralidad o su moralidad, más bien, por la indiferencia de los dioses a un cálculo de los actos propios o ajenos, ya que toda realidad está sometida a la *moira* (destino), <<La mitología es la materia del arte²⁹⁸>>. Lo propio de la mitología es su existencia simbólica independiente de cualquier consideración metafísica. Efectivamente, el símbolo mitológico tiende a lo inconcebible, aunque los dioses están claramente significados desde su nacimiento y procedencia. El arte para Schelling es la máxima expresión simbólica, y las distintas artes tendrán, con respecto al absoluto que es el *Todo* y lo *Uno*, la unidad originaria real; las artes acontecen como verdaderas potencialidades productivas determinadas por su naturaleza específica. Mientras que las artes figurativas se originan en la unidad real y se erigen como símbolo de lo Absoluto, mientras, la música incorpora lo infinito en lo finito donde el ritmo- sonido integra la unidad en la multiplicidad. Su consecuencia

ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujando me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si prescindimos por un instante de nuestra propia «realidad», si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la apariencia de la apariencia y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia." Nietzsche, F.; *Die Geburt der Tragödie*. Oder : Griechentum und Pessimismus, 1886. *El Nacimiento de la tragedia*, Introd. y trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1993, Sección 4, pág. 57

²⁹⁸ "La mitología no es otra cosa que el universo en un ropaje superior, en su figura absoluta, el verdadero universo en sí, imagen de la vida y del magnífico caos en la imaginación divina, poesía en sí misma y en sí también materia y elemento de la poesía. Ella (la mitología) es el mundo y el único suelo, diríamos, en que brotan y pueden subsistir los productos del arte. Sólo dentro de un mundo tal son posibles figuras duraderas y determinadas las únicas que permiten expresar conceptos eternos. Las creaciones del arte tienen que tener la misma realidad o una realidad más elevada que la de la naturaleza, las formas divinas que perduran tan necesaria y eternamente como la especie humana o las de las plantas, la misma que los individuos y generaciones y son inmorales como ellas." Schelling, F.W.J.; Sección 2ª, §38 La mitología es la condición necesaria y la primera materia de todo arte., *Filosofía del arte*, trad. E. Tabernig, Nova, Buenos Aires, 1949-1950, pág. 54

inmediata es que la música se convierte en potencia simbólica²⁹⁹. Hölderlin tratará estas mismas problemáticas contraponiendo la *Hélade* frente a *Hesperia* (la visión de la realidad de la modernidad), e intentará buscar una nueva mitología en la que se fundirá *naturaleza e historia*.

En Grecia las divinidades son realidades que se viven cotidianamente, los dioses son vividos y expuestos en una vivaz policromía de imágenes y discursos con sus diferencias en las distintas ciudades de la Hélade. Dioses que se interrelacionan entre ellos y los hombres, dan sentido a lo que aparece y a lo que se oculta, a la condición mortal e inmortal. Divinizar la existencia como una exigencia de los griegos que conocieron el terror y la angustia de vivir³⁰⁰. El impulso creativo de los griegos surge de la necesidad de <<imputar a los dioses la existencia del mundo y, por lo tanto, la responsabilidad por el modo de ser de éste. También los dioses están sometidos a la [necesidad]"³⁰¹>>. Dioniso es la presencia que está vinculada a la fertilidad y a la vida, al año nuevo que renueva como savia lo cálido y lo húmedo; también, ligado a la naturaleza como fuerza subterránea, a la tierra, a la vida, y a los cultos populares. El Dios que tiene hasta tres nacimientos siempre mortal y divino, hijo de Zeus y una mortal Sémele, como objeto de venganza de la ira de Hera, devorado y despedazado por los Titanes. Aunque en el periodo micénico se hallaron huellas que lo ligan a los dioses del Olimpo, aún así es una divinidad extraña en el mundo de los griegos y de los dioses Olímpicos. Divinidad, finalmente, helenizada. Las artes son dominadas por la luz de Apolo, el dios de la imagen, de la *bella* apariencia y la medida, es la consecuencia de la necesidad de los helenos de apaciguar la embestida del dios del desgarramiento y la desmesura, el dios de los símbolos subterráneos e irracionales.

Y sin embargo, para Nietzsche será Dioniso el símbolo de los estados anímicos que envuelven junto a Apolo la realidad más profunda de los seres humanos. Escogido por su sobrada ambigüedad como eje dinamizador de la vida en general, como tránsito entre el placer y displacer, motor de las pasiones y del desbordamiento sexual, de la locura orgiástica, liberador de mujeres, divinidad entre lo femenino- masculino, andrógino, dos veces muerto y resucitado... bárbaro y civilizado, un dios artista, dios de lo excesivo; mito en que las ambivalencias opuestas emergen reconciliadas cuando el "dios" se hace presente en la representación escénica de las obras trágicas. Y más allá de los griegos, en el eco de los tiempos en el que es interpretado, será el dios de los orígenes místicos. El dios que acompaña a los hombres en su nacer y en su morir, dios que muere y renace en sacrificio, el dios que precede al crucificado³⁰².

Dioniso participa de lo divino y de lo humano, de lo inmortal y de lo mortal. Es

²⁹⁹Ibid. § 77,79, pp. 136,137.

³⁰⁰ "El griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió: una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe." Nietzsche, F.; *La visión dionisiaca del mundo*, (Die dionysische Weltanschauung, ed. R. Hadl, Leipzig, 1926) trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1993. Incorporado en *Escritos preparatorios de NT*, op. cit. pág. 237.

³⁰¹Ibid. pág. 238

³⁰² Y la última hipótesis que se le atribuye se remonta a una supuesta procedencia que enlaza con oriente y con las grandes divinidades de la India: ¿acaso Dioniso- Shiva y Apolo-Vishnú? Mariño Sánchez, D.; *Injertando a Dioniso*. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad. Siglo XXI, Madrid, 2014

símbolo de la multiplicidad de la existencia en su ilimitada comparecencia, pero también es la unidad de todas las cosas existentes. Le pertenece, por lo tanto, el cielo y la tierra, el umbral de la vida y la muerte. Dios del éxtasis, de la locura, del delirio, del poder hipnotizador de la risa y el juego. Dios de iniciados donde en sus cultos aprendían la invulnerabilidad del genio creador, dios de fuerza cósmica y febril alegría. Divinidad que deviene una y otra vez en multitud de máscaras.

Tanto el Romanticismo como el Idealismo alemán ponen su atención en aquel dios que puede instaurar una religión, donde sus iniciados propaguen y participen de los Misterios, dios siempre por- *venir*. Es una mirada posible a la Hélade, como unidad de un espíritu perdido y en el que resuenan sus ecos a lo largo de los tiempos y su memoria. Un dios transformado y comparado como Dioniso-Cristo³⁰³, ambos hijos de un dios y una mortal. La Hélade añorada aparece en la última noche como eterno e ideal suspiro. La añoranza de su pérdida inevitable conduce incluso el atardecer de los tiempos modernos, añoranza que también acompañará la vida hacia la locura final del mismo Hölderlin. Comprender que la Hélade es la memoria imposible e insalvable de su retorno. Lo heleno fenece en la alboreada Hesperia, y ésta recoge, de los dioses huidos y perdidos, su ausencia delirante: el silencio³⁰⁴. Sólo Dioniso puede ser compartido por Hesperia, pues, su futuro es también salvador para los hombres y reconciliable con la cultura cristiana. De nuevo el poeta celebra su llegada con su seductor secreto. Sólo el poeta, Hölderlin, Novalis, etc. transforma sus cantos, himnos en la quietud de las metáforas. Sólo el poeta vislumbra proféticamente el paradigma libertador en una nueva máscara del Dios. "Abrir los ojos y mirar" (Theoría), eso es lo que hace el heleno cuando reflexiona, eso hace el poeta que se abre como poeta-filósofo, es el que actúa con el destino y lleva a la concordia la verdad tumultuosa de un olvido que rememora la "verdad" ya ida. Queda lo trágico más que la tragedia, Hölderlin no acabó su

³⁰³ Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus, / Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf, / Allzeit froh, wie das Laud der immergrünenden Fichte, / Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu gewählt, / Weil er bleibt und selbst die Spur der entflohenen Götter/ Götterlosen hinab unter das Finstere bringt. / Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt, / Siebe! wir sind es, wir; Fruncht von Hesperien ist's! /Wunderbar und genau ist 's als an Menschen erfüllet, /Glaube, wer es geprüft! aber so vieles geschieht, Keines wirkt, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser/ Vater Äther erkannt jeden und allen gehört. / Aber indessen kommt als Fackelschwinger, des Höchsten / Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab. / Selige Weise sehn's; ein Lächeln aus der gefangnen /Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf. / Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan, / Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft. (Sí, hablan con verdad, es quien reconcilia el día y la noche, / conduce las constelaciones que eternamente suben y declinan, / siempre dichoso, como el verdor perenne de los pinos que ama / y como la corona de hiedra que eligió para sí, / porque él permaneció y a los que abajo viven en tinieblas, / abandonados y sin dioses, / su estela trae la memoria de los dioses ya idos./ ¡míralo! eso somos nosotros; jéste es el fruto de la Hesperia! Todo en los hombres se consuma con rigor milagroso. / ¡Crea quien lo compruebe! Pero aunque mucho ocurra, nada habrá de surtir/ efecto alguno, porque no somos sino sombras y sin corazón/ hasta que el Padre Éter, aclamado, a todos pertenezca y cada uno. / Pero, entre tanto, llega como emisario portador de antorcha, / El Sirio, el Hijo del Más Alto, y desciende a las sombras. / Le ven los sabios bienaventurados; en sus almas cautivas/ se enciende una sonrisa y se abren sus ojos a la luz. / Duerme el Titán en brazos de la tierra, plácidamente sueña/ y hasta el celoso cancerbero toma bebida y se adormece)." Hölderlin, F.; Brot und Wein/ Pan y Vino, *Las grandes Elegías* (1800-1801), trad. J. Talens, Hiperión, Madrid, 1990, pág. 119

³⁰⁴ también Heidegger retomará esta experiencia de Hölderlin como originaria para comprender el correlato, Tierra/ Cielo. Sin embargo, Heidegger no recoge la intermediación de Dioniso como salvaguarda del porvenir, asunto que es más que palpable en Nietzsche.

Empédocles. Sólo cabe la huida de lo trágico como lo único que da paso de lo heleno a lo hespérico. Lo trágico como presentimiento del lenguaje, como signo del pensamiento. ¡Cuánto amó el joven Nietzsche al poeta olvidado y marginado! Presentimiento que incide en la transitoriedad del *ser*, en la experiencia originaria del tiempo dionisiaco³⁰⁵. La contraposición de lo que simbólicamente significa la Hélade con Hesperia gira sobre los personajes centrales de *Hiperión* y *Empédocles*. Para Hölderlin la tragedia implica una confrontación que tiene una unidad, esta confrontación es la que integran las sucesivas apropiaciones del mundo originariamente. Volver a profanar la modernidad desde la "realidad" de lo heleno, la gran grieta, la gran consigna del olvido de los dioses, el gran síntoma.

En *El Nacimiento de la tragedia*³⁰⁶ o *Grecia y el pesimismo*, desde el Ensayo de autocrítica, aunque calificada por su autor, de imposible, sin limpieza lógica, desigual, sin demostraciones, altanera, con excesivas concesiones conceptuales a Schopenhauer y de modales wagnerianos, comienza afirmando que la <<ciencia estética>> ganaría si entendiera el arte desde la intuición y duplicidad dionisiaca/apolínea³⁰⁷. Esta duplicidad es un <<préstamo>> que toma de los griegos - dice el propio Nietzsche -, y resultará crucial para abrir una inmensa interrogación a los conceptos y a las ligaduras gnoseológicas de la estética moderna como ya se ha dicho. Con todas las peculiaridades concretas de esta obra primeriza y de la polémica que surge entre filólogos de renombre³⁰⁸, sencillamente Nietzsche, impone dos divinidades que simbolizan y dinamizan la experiencia inmediata e intuitiva del arte hasta proclamar que si se puede hablar con rigor de fenómenos, éstos serán fenómenos estéticos. La dimensión primordial de lo trágico le permite al filósofo de Röcken delimitar la inevitable tensión que se produce entre el tradicional análisis estrictamente filológico, y la necesaria implicación filosófica de la tragedia griega. Le es necesario una interpretación de la existencia en la que se origine un punto de inflexión que excede el ámbito filosófico y el de su método, pero también debe tomar relieve con la tragedia aquel lado no consciente, no mental, lo que no procede del logos (mal entendido sólo

³⁰⁵ "Pues el mundo de todos los mundos, el todo en todos, el cual es siempre, se presenta en todo tiempo- o en el ocaso o en el momento, o, más genéticamente en el llegar a ser del momento y en el comienzo de un tiempo y de un mundo, y este ocaso y comienzo es, como el lenguaje, expresión, signo, presentación de un todo viviente, pero particular, el cual, en sus efectos, se vuelve de nuevo en aquello, y por cierto, de manera que en él, cómo en el lenguaje, de un lado parece haber, de vivamente consistente, menos o nada, del otro lado todo. En lo viviente consistente predomina un modo de relación y un modo de material; aunque todos los demás puedan presentirse en él; predominante en aquello que pasa es la posibilidad de todas las relaciones, pero la relación particular puede tomarse, sacarse, de ello, de modo que mediante la infinitud se produce el efecto finito." Hölderlin, F.; [El devenir del perecer]. *Ensayos*, trad. presentación y notas de F. M. Marzoa, ed. Hiperión, Madrid, 1990, pág. 97

³⁰⁶ Nietzsche, F.; NT, op. cit.

³⁰⁷ "Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades. Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la <<voluntad>> helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el sueño y en la embriaguez." Nietzsche, F.; *La visión dionisiaca del mundo*, NT, op. cit.

³⁰⁸ La sonada polémica fue con Wilamowitz-Moellendorf. E. Rohde, 1845-1898; *Nietzsche y la polémica sobre el Nacimiento de la tragedia*, L. E. Santiago Guervós, Ágora, Málaga 1994

como razón), a lo que parece abocada también la filosofía de la conciencia, es decir, de la modernidad. Metafísica y subjetividad es el tandem al que se contraponen la visión griega del mundo. Será su dedicación filológica la que le permita a Nietzsche llegar a una de sus contribuciones al conocimiento de radical aplicación ontológica: *la verdad es interpretación* previa a la premisa de que el *lenguaje es retórico*. No puede la filología atender sólo a una secuencia técnica o aplicar los procedimientos científicos sujetos a la gramática. La filología debe impregnarse de filosofía³⁰⁹. No cabe hablar de "Ideal" del mundo griego, sino de interpretación, esto es lo que le separa del idealismo y del romanticismo alemán. No se trata de reducir la investigación filológica a la asepsia de una racionalización del pasado como una memoria cifrada de conocimientos abstractos que siguen una progresión.

Lo novedoso de la perspectiva de Nietzsche consiste en que pone al descubierto que lo dionisiaco y lo apolíneo se manifiestan en la corriente vital del arte. Por eso, a través de su preeminencia como instintos, lo dionisiaco y lo apolíneo subyacen en toda vivencia y acción humana, se consolidan en el flujo significativo de la obra de arte y define al genio creador como aquel que comprende y padece sus efectos³¹⁰. En el *Nacimiento* se destapa aquellos aspectos marginados por la interpretación hegemónica de la tradición clásica griega, como en la clasificación de las dos vías en las que se insertan las noticias como *esotéricas* y/o *exotéricas* de la religión (dionisiaca) en la tradición romántica y del idealismo alemán, especialmente en Schelling. Lo dionisiaco se constituye como la corriente vivencial del inframundo, como el límite abisal que subyace y da sentido a la vida. Alejándose del Dioniso bárbaro, violento y desgarrador que es causa de terror y de destrucción. Por otro lado, le interesa lo civilizado y lo ponderado, la transparencia de las imágenes, la luz y la medida de la relación de Apolo-Dioniso. Cómo el pueblo heleno logra, a través del arte apolíneo, sentirse protegido de la barbarie o cómo la tragedia ática va conformando la presencia de lo medido y lo desmedido, le va desvelando a Nietzsche el sentido del pueblo griego frente a la experiencia de la vida. En definitiva, en lo dionisiaco (das Dionysische) subyace una sutura dicotómica con lo apolíneo. Una vez que se pone al descubierto los instintos que rigen los actos de la vida humana, y donde se ha establecido que lo dionisiaco y lo apolíneo son impulsos intrínsecos en la vivencia anímica de los hombres, y como rigen sus actos, se puede afirmar la relación vida-arte. Siendo éste el primero de todos los nexos donde entran en juego liberador las fuerzas artísticas de la naturaleza. Vida-individuo-naturaleza tienen en el Uno-primordial el lugar de la contradicción y

³⁰⁹ "<< *Philosophia facta est quae Philologia fuit.* >> Con eso debe que dar manifiesto que toda y cualquier actividad filológica debe estar cercada y albergada por una concepción filosófica del mundo, en la que todo individuo y lo individualizado queda como algo vaporizado y sólo el todo y lo unitario subsiste", frase que invierte de Seneca y con la que finaliza su lección magistral el 28 de Mayo de 1869, para tomar posesión de la cátedra de Filología clásica." Nietzsche, F.; *Homer und die klassische Philologie*. (KGB II 1, ed. Friz Bornmann y M. Carpitella, 1982, pp. 227-269. *Homero y la filología clásica*, trad. L. Jiménez Moreno, Clásicas, Madrid, 1995.

³¹⁰ "Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquella; por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad". NT, op. cit. pág. 46

complementariedad donde juegan estas fuerzas primordiales, y desde las cuales afirman la vida en cada existencia singular. Lo novedoso de esta visión no está en una interpretación original de los griegos, porque Nietzsche aún está cerca de los análisis de la modernidad romántica y la desarrollada a lo largo del siglo XIX, en que la reflexión sobre la actividad y creatividad artística es preponderante, sino que acentúa lo dionisiaco y lo apolíneo como impulsos primordiales de la actividad artística. Lo novedoso es que inaugura el pensamiento trágico como textura de la existencia bajo el arte dionisiaco³¹¹. Se puede adelantar que la tragedia sería el resultado de la combinación de ambos instintos o fuerzas; de hecho, toda creación artística, especialmente la de la música, tiene su procedencia en esta combinatoria.

En estas divinidades- fuerzas se encuentra, sin lugar a dudas, el secreto y lo que calificaría en principio Nietzsche de antítesis instintiva. Dos instintos que remiten a una experiencia primigenia y extraordinaria del fenómeno estético, por un lado, lo que ejemplariza Apolo como símbolo de lo racional, lo aparente, lo proporcionado, el arte escultórico- arquitectónico, lugar del templo, manifestación de las relaciones de la apariencia como extensión entre la realidad onírica y la vigilia; y por otro, Dioniso que simboliza aquel estado propicio que somete a exteriorización lo brutal de las pasiones y los afectos, desbordando la propia individualidad concreta, el estado de embriaguez, lo no racional, el cuerpo, la danza, el arte de la música. Sueño y embriaguez en una conjunción que se resuelve en la insistencia de la vida; vida apegada al instinto que de ella emana los sueños, la medida, y también el hálito salvaje de lo incontrolable. Vivir implica asumir la duplicidad del instinto, la lucha y la confrontación, donde el sufrimiento y el miedo es el origen de la expresión de lo apolíneo, mientras que el mundo dionisiaco provoca una salida a los límites individuales, y esto es posible cuando la sobreabundancia de estímulos tiene la capacidad transformadora y recreadora de los estados anímicos. Lo excesivo es el lugar de la esencia dionisiaca. <<Para la psicología del artista.- Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la *embriaguez*. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno. Todas las especies de embriaguez, por muy distintos que sean sus condicionamientos, tienen la fuerza de lograr esto: sobre todo la embriaguez de la excitación sexual, que es la forma más antigua y originaria de embriaguez. Asimismo la embriaguez de todos los apetitos grandes, de todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza de virtuosismo, de

³¹¹"También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual - y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parecidos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos." NT, op. cit. pág. 138-139.

la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez debida a ciertos influjos meteorológicos, por ejemplo la embriaguez primaveral; o la debida al influjo de los narcóticos; y por fin, la embriaguez de la voluntad, la embriaguez de una voluntad sobrecargada y hechizada.

Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos, << *idealizar*, es el nombre que se da a ese proceso. Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar *no consiste*, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio. Un enorme extraer los rasgos capitales es, antes bien, lo decisivo, de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos.³¹²>> Estos son la multiplicidad de efectos de lo dionisiaco como fuerza. La voluntad del mundo no queda atrapada exclusivamente en la representación apolínea, ni en el orden en el que no cabe sufrimiento, éste exceso dionisiaco de vida y sexualidad, es ordenado en un lenguaje ya poseído de su fuerza apolínea. Lo que se trasluce es la soberanía de la *apariencia* (Erscheinungen) de esa conjunción en la obra artística, ésta debe ser cognoscitivamente interpretada desde sus consecuencias. Lo dionisiaco y lo apolíneo son las fuerzas primordiales que constituyen al individuo desde su corporeidad, motivo que tiene su expresión en la tragedia griega y en el espíritu de la música formando una *cosmodicea* cuya fuente indiscutible procede de la vida³¹³. Los estados anímicos son fisiológicos, son cuerpo, organismo ya organizado, y están en cada cuerpo individual. Los estados anímicos es materia del cuerpo. No hay una separación entre aquello que configura el espíritu y aquello que está conformado por la naturaleza. Lo que los griegos denominan *Physis*, (aquel lugar del ser de lo ente), entienden la naturaleza no como una inmensa máquina con funciones establecidas por leyes, sino más bien como un inmenso organismo en la que su multiplicidad, la de sus entes, están en proceso de *llegar a ser*. Marcado por una diferencia entre lo orgánico o lo inorgánico. La naturaleza imprime sobre las acciones anímicas este *llegar a ser*, pero no desde un *telos* (fin), sino desde el azar. El azar bajo las condiciones del instante.

Es cierto que en el *Nacimiento* aún se conserva un eco de todo el influjo tanto romántico como del Idealismo alemán, como lo es, el uso del término genio, aún también remitirse en al contexto de lo dionisiaco-apolíneo, incluso la *metafísica del artista*, o del *Uno- primordial* etc. Lo que importa en este libro son también los grandes descubrimientos latentes³¹⁴ que le posibilitaron a confrontar posturas con autores que

³¹² Nietzsche, F.; Incursiones de un intempestivo, secc.10, *El crepúsculo de los ídolos*, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1993, pág. 90-91.

³¹³ "Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer el mito, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito trágico: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco." NT, op. cit. pág.136

³¹⁴ "Lo que Nietzsche expone en este escrito es su intuición y su experiencia de la vida, y de la muerte. Todo es uno, nos dice. La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas, se descarga a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento; de quedar despedazado lo Uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reingresarse, a salir de su dolor y reencontrarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de las individualidades. Por eso es muerte el placer supremo, en cuanto que significa el reencuentro con el

admiró a lo largo de su trayectoria de crecimiento intelectual, y que una y otra vez surge en el resto de su obra. Si se retomase como legado la relación Hegel/ Goethe, como la enorme influencia de este último en el futuro decurso ontológico de Nietzsche, a través de las categorías estéticas, sería necesario abordar las implicaciones y diferencias entre el concepto de lo absoluto de Hegel y el fenómeno primigenio u originario (Ürphänomen) de Goethe. La prevención y reserva de Goethe frente a Hegel está en la dialéctica, mientras que la objeción de Hegel a Goethe gira en que éste considera el fenómeno originario como una abstracción filosófica y, lógicamente, pueda ser este término utilizado por la filosofía. Lo cierto, es que las investigaciones científicas rigurosas a las que se dedicaba Goethe tienen en el experimento y la observación el reconocimiento de que aquello que se mienta en ellas contribuye a otro modo de aprehender la ciencia y la historia. Lo que denuncia Goethe es que en el carácter histórico de la ciencia se entienda y se acote en el carácter cualitativo de la representación (Vorstellungsarten). Lo factual tiene formas diversas de representación. Lo factual y lo histórico redime el estrecho margen de la hegemonía metódica científica de Galileo y Newton, y con ellos la simplificación a una cuantificación de los hechos. El rigor de las incursiones científicas de Goethe tiene una dimensión más allá de la unilateralidad de la ciencia académica de entonces. El siglo XX que vive e intensifica la pérdida de la hegemonía de Newton y su método, sin embargo, recupera y dialoga hacia los ojos y el sentido de las disputas de Goethe contra Newton, o más bien del calado y olvido de lo vivo y nutritivo que hay en la experiencia inmediata. La naturaleza es ese inmenso organismo vivo en la que se acomoda nuestra percepción, en la que no cabe ser atrapada en la relación objeto-sujeto o viceversa, sino en lo que hay *entre* sujeto-objeto. Ni la ciencia ni el conocimiento tienen como meta el acumular innumerables datos. Lo que está implícito es una relación entre naturaleza y ser humano, por eso Goethe, observa que no hay una única mirada sobre la naturaleza, ni una única mirada científica. Se vuelve a lo que media entre sujeto-objeto, es decir, eso que media es el experimento mismo, pero no un experimento crucis (experimento crucial) en el que se predisponen las condiciones forzando o coaccionando los fenómenos, preferiblemente poder ver las conexiones de las condiciones con el fenómeno; porque las hipótesis no son más que una mediación que admite hacer visible la diversidad de las percepciones. Lo que subyace en la observación y el experimento es la copertenencia de la naturaleza y el hombre, del mismo modo que todo lo que se muestra en los fenómenos tiene que ver con esta copertenencia. Se permite como consecuencia hablar de entradas o parcelas de lo Uno, es decir, de la multiplicidad dentro de la unidad, la gran preocupación goethiana. Lo múltiple no remite a una abstracción para excluirse después, tal y como sucede en la dialéctica de Hegel, sino que en Goethe se acentúa el carácter no uniforme de la naturaleza. << La Naturaleza no tiene sistema, tiene, es, vida y secuencia desde un centro desconocido hasta un límite no reconocido³¹⁵. " La copertenencia de la naturaleza y el ser humano no puede

origen. Morir no es, sin embargo, desaparecer, sino sólo sumergirse en el origen, que incansablemente produce nueva vida. La vida es, pues, el comienzo, pero la muerte es la condición de la nueva vida. La ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente. El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación." NT, op. cit. pág.18

³¹⁵ Naydler, J. y Books, F.; *Goethe on Science. An anthology of Goethe's scientific writings*, 1996 2.

ser un concepto, no es tampoco una abstracción sino son fenómenos que se nos muestran a los sentidos. Y los que tienden a la universalidad -según Goethe- consideran que *todo está presente en todas partes con infinitas variaciones*, y los singularistas admiten un centro principal de la observación pero buscan la excepción, a veces, no ven la forma fundamental³¹⁶. *Willst du ins Unendliche schreiten, Ge nur in Endlichen nach allen Seiten*³¹⁷, éste es el lema goethiano.

La visión y la aproximación de la ciencia con respecto al fenómeno ha de ser diversa sin abocarse a una subjetivación del criterio. Contemplar es lo que procede en esa *Zarte Empirie* (delicado empirismo)³¹⁸. Sin entrar en una exhaustiva investigación en la relación de Goethe con respecto a Kant, cabe, al menos, señalar que el *Urphänomen* (el fenómeno primordial incluye a todos los seres vivientes) revela una oposición hacia la pretensión kantiana de delimitar el conocimiento del fenómeno a las condiciones de la experiencia posible. Este fenómeno primordial contiene una secuencia de fenómenos conexonados internamente unos con otros que el entendimiento les da coherencia y comprensión. Las conexiones en su aprehensión, son intuiciones que sitúan nuestra observación a una experiencia superior comprendida en la naturaleza. Goethe también quiere encontrar una regularidad en la naturaleza, una ley, pero esta ley no representa cuantificación, sino una cualificación de las relaciones, una *forma* con la capacidad de transformación, una metamorfosis de su misma condición de fenómeno. Hay unas claras ráfagas spinozianas que hacen que Goethe, en relación a la naturaleza, sea un panteísta³¹⁹. Aunque el fenómeno primigenio no es para Hegel una idea, sí tiene la virtud de una mediación entre lo espiritual y lo contingente. De alguna manera tiene cabida en lo que Hegel llama la *filosofía de la naturaleza*, fase superada en el mismo devenir dialéctico. Pero los dos golpean a la físico-metafísica de Newton. El apego a toda finalidad histórica de Hegel al cristianismo impregna toda la consumación dialéctica de los tiempos del espíritu y a su autorrealización. Será necesario prescindir de una idea de consumación o realización como un principio que domina en las formas absolutas del espíritu: el arte, la religión y la filosofía. Lo que se mueve con el arte está precisamente en llevar la "verdad" junto a la existencia. No cabe un volver al pasado. En los tiempos cumplidos del espíritu sólo obra lo último del pensamiento: el Absoluto. Frente a esto parece imprescindible una inversión de estos postulados ontoteológicos de Hegel en autores como Marx o

La observación de la Naturaleza no tiene límites. *Goethe y la Ciencia*, trad. de C. Fortea y E. de Arpe, Siruela, Madrid, 2002, pág. 62

³¹⁶ Ibid. pp. 76-77.

³¹⁷ "Si quieres alcanzar el infinito, mira todas las cosas de lo finito" Ibid. pág. 62.

³¹⁸ "En el momento en que miremos un objeto en relación consigo mismo y en relación con los otros y no lo codiciemos o despreciemos directamente, pronto podremos hacernos, con tranquila atención, una idea bastante clara de él, de sus partes, de sus relaciones. Cuanto más avanzamos en estas observaciones, cuanto más relacionemos los objetos entre sí, tanto más ejerceremos las dotes de observación que hay en nosotros. Si sabemos transformar estos conocimientos en acciones merecemos ser llamados inteligentes." Ibid. pág.131

³¹⁹ "Yo por mi parte, como tantos interés como tengo, no puedo contentarme con una sola forma de pensamiento. En tanto que poeta y artista, soy politeísta, soy panteísta y ambas cosas de un modo muy determinado." Ibid. pág. 131

Kierkegaard³²⁰. Nietzsche ve en Goethe³²¹ a un pagano sincero³²², no ve en él a un alemán (con el sentido peyorativo con la que se dirige a la cultura alemana del momento) que sólo cree en ideas, de ahí la consideración de que el mundo es una estructura ideológica olvidando los fenómenos. Y Goethe no se dejó llevar y desapegar de la realidad singular del fenómeno primordial, aunque tampoco se alejó de afirmar el todo y la vida desde las alturas de los dioses desde aquí y ahora. Siempre Mefistófeles, Elena y Fausto. Siempre el color o las metamorfosis. Pero será Hegel quien impregnará el siglo y a los alemanes con su larga mano. Según Löwith, el poeta, en la década de 1840 estaba ligado al progreso aunque ya <<En el Fausto de Goethe el *espíritu de los tiempos* solo se refería a las épocas antiguas y al nombrárselo se observaba escépticamente que los tiempos se reflejaban en el propio espíritu de los señores (historiadores). (...) De la misma manera en que todo gran hombre filosofa "según los grandes sentimientos de su época", también los pueblos, sin limitar el pasado, deben volver a inventar sus dramas de acuerdo con su historia, es decir, "según el espíritu del tiempo, las costumbres, las opiniones y el lenguaje propio."³²³>> El espíritu del tiempo, tal y como fuera en la década de 1840 tiene como referencia dirigirse desde el presente a la peculiaridad, más bien topológica que temporal, como la *esfera de la humanidad* -siguiendo a Löwith-. Pero consolida el flujo de la modernidad de finales del XVIII. La cuestión problemática de este tiempo histórico topológico de la esfera de la humanidad precisa ser resuelto como *espíritu del tiempo* pues se forja en las condiciones de época³²⁴. El idealismo alemán será alterado especialmente en el proceso dialéctico de Hegel. Pero antes Fichte disolvía tal *espíritu* en un engranaje que conduce hacia lo eterno. El *yo-sujeto* no siempre estaba adherido a su época, sino que pululaban distintos caracteres, se trata de trascender para sortear y considerarlo como producto del tiempo³²⁵.

³²⁰ Löwith, Karl; *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, trad. E. Estiú, Katz, Buenos Aires, Madrid, 2008, pp. 185-230.

³²¹ "Goethe- no un conocimiento alemán, sino un acontecimiento europeo: un intento grandioso de superar el siglo XVIII mediante una vuelta a la naturaleza, mediante un ascenso hasta la naturalidad del Renacimiento, una especie de autosuperación por parte del siglo.- Goethe lleva dentro de sí los instintos más fuertes del mismo: la sentimentalidad, la idolatría con respecto a la naturaleza, el carácter antihistórico, idealista, irreal y revolucionario. (...). Recurrió a la historia, a la ciencia natural, a la Antigüedad, asimismo a Spinoza, y sobre todo a la actividad práctica; se rodeó nada más de horizontes cerrados; no se desligó de la vida, se introdujo en ella; no fue apocado, y tomó sobre sí, a su cargo, dentro de sí, todo lo posible." Nietzsche F.; *Incursiones de un intempestivo*, sec. 49. *El crepúsculo de los ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1993.

³²² Ibid. pág. 233.

³²³ K. Löwith, op. cit. pp. 266

³²⁴ Leer el Capítulo V. El espíritu del tiempo y la pregunta por la eternidad, op. cit. pp. 266

³²⁵ "A partir de Fichte, la expresión "espíritu del tiempo" se transformó entre los románticos, en crítica de la época, y para los escritores de la década de 1830-1840 se convirtió en divina cuando en medio de la transformación de los tiempos, cualquier acontecimiento se fue relacionando cada vez de modo más consciente con el espíritu de la "época", sintiéndose dentro de una mudanza epocal entre edades históricas, el *tiempo finito como tal* se convirtió en *destino* del espíritu." op. cit. pág. 269

b) Arte, tragedia y voluntad

¿Puede entrar el tiempo y la eternidad en contacto? La respuesta será sí, en las dimensiones del *Instante*. El *Instante*, al menos, admite acercarse al carácter problemático del tiempo. Siguiendo el análisis de Löwith, Hegel lleva para sí el efecto ontológico en relación al tiempo del *ahora* de Aristóteles. El *ahora* es lo real porque está presente, y sólo en el *ahora* puede darse lo singular y lo finito. Para Aristóteles la eternidad es una esfera circular en movimiento. El *ahora* permite la inmanencia como presente eterno. Sin embargo, para Hegel el movimiento dialéctico no incluye la relevancia del *ahora* como sostén ontológico de la inmanencia, sino el raptó de lo finito se da en el mismo movimiento como un constante presente que incluye tanto el pasado como el futuro. Ciertó que el presente tiende hacia el futuro y éste a convertirse en pasado, tal y como la autoconciencia del espíritu actúa. Pero será el concepto la verdadera potencia del tiempo, del mismo modo será la Idea la que produzca la totalidad de lo que es infinito. El "ahora" hegeliano es el espíritu en todos los momentos del pasado, presente y futuro, este *ahora* es devenir del mundo que hace que lo real sea lo racional. El tiempo- histórico que temporaliza la relación de lo finito/infinito irá desplazando la eternidad como problemática dicotómica del tiempo. Si lo eterno es inmanente al tiempo como lo es en Hegel y en algún sentido en Goethe, éste último considera que el instante tiende al infinito. El presente es el aliado del fenómeno, y el instante permite la metamorfosis. La naturaleza aparece como el eterno inmutable y el presente eterno hace traslucir al instante. La naturaleza que es, y será es lo eterno. En todas las cosas está lo eterno en movimiento, ésta es la clave del espíritu goethiano, envuelto en un panteísmo al estilo spinoziano. Nada tiene que ver el devenir de Nietzsche con el de Hegel, pues, no es un proceso cuyo fin sea la unidad, sino que el devenir es esa realidad cambiante y diversa del mundo que da cuenta de las multiplicidades. En el devenir se descubre el azar y sus condiciones, donde el devenir y la inmanencia son indistintos. Lo cierto es que la "verdad del concepto" no puede simplificar al devenir, porque el ser para Nietzsche es devenir.

Lo que supone lo griego y el cristianismo en relación al tiempo será uno de los logros del Zaratustra³²⁶. La inversión del discurso de Zaratustra rompe el "tiempo de Dios" precisamente en el devenir del instante, también sólo así el eterno retorno de lo mismo supone ya un giro ontológico del propio instante, porque lo mismo no necesariamente significa lo idéntico. Nietzsche se aleja definitivamente de la dialéctica, consigue en el *Nacimiento* paralizar su influjo y con ello despejar toda la contaminación del arte y de su actividad como un proceso de la autoconciencia y de superación del espíritu, lo consigue pero no sin cierto eco de ella. El arte no es una cuestión del pasado como lo situaba Hegel, ni el devenir es una nueva expresión de la Idea. El devenir no es un episodio más del proceso dialéctico. No hay absoluto. Y no se trata de eliminar y superar toda diferenciación o toda singularidad, no se trata de culminar un proceder desde unidades menores hasta ser una única unidad, un todo. El arte no tiene

³²⁶ Requiere una lectura atenta de la mencionada obra de Löwith. sobre todo la vinculación con el uso de este autor con la reflexión de Heidegger. "Un instante en el más riguroso sentido de la palabra, fue Kierkegaard aquel en que atacó a la iglesia, presentándole a su época la cuestión de saber si ella quería acoger o no la seriedad de la eternidad. Pero históricamente considerado, su ataque al cristianismo vigente tuvo raíces más profundas en el espíritu de la época y mayores consecuencias para el futuro que su intento de detener el tiempo de Dios.

que ir dentro de sí (Sein Insich gehen) ni que la libertad sea liberarse de las diferencias. No todo se subsume en la identidad total de lo Absoluto. Tampoco pretende superar la contraposición entre naturaleza y espíritu. Por lo tanto, el arte no niega a la naturaleza. El arte no es parte del dominio del concepto. Lo que Nietzsche aborda con destreza, aún no explícita en esta obra, es el abandono de una onto- teodicea en la que el arte y la ciencia misma están sumergidos en un proceso de permanente superación en el decurso histórico determinado por la dialéctica. Pero tampoco el *Nacimiento de la tragedia* supone una entrada a consideraciones positivas estrechas, esto supondría una nueva moral, pues, la racionalidad aplicada a la vida y sobre la realidad moralizaría las fuerzas productivas. A partir de Hegel se hablará de la *Historia* como historia universal, una dimensión de la pura abstracción en la que culmina el despliegue del espíritu en la Idea. La Historia Universal es el despliegue gradual (dialéctico) del espíritu y su avance es la liberación de las condiciones determinantes de la naturaleza, en esta perspectiva hegeliana, la naturaleza no es autónoma ni el motor determinante de la historia cósmica del mundo. Aunque, ciertamente, la naturaleza será una fuente de influencia en el hombre y su manera de coexistir con ella. Los virajes sobre el conocimiento no necesariamente implica una vuelta al estatuto crítico trascendental kantiano, sino que quizá Nietzsche anuncia una cosmodicea desde la vida, en la búsqueda del fenómeno originario (Urphänomen) porque si hay un fenómeno originario que da prueba de la existencia de ese mundo está en el arte, y con él la del propio hombre. Sólo este "mundo" probado en su apariencia, puede constituir una relación antrópica para el conocimiento. Si la verdad es interpretación, lo verdaderamente antrópico aparece en el lenguaje como exigencia del ser humano que lleva a efecto sus propias pulsiones. En un primer momento no se dirige hacia la construcción de los valores, sino al fenómeno originario, al modo de inflexión donde ya en los griegos se produce un exceso al suplantar la vida por la racionalidad, y con ella comprobar la imposición de la moral sobre la realidad. Cuando la realidad se identifica con la moral, ambas son instrumentos de huida de la vida, y será la racionalidad la que suplante los instintos de ésta y de la verdad. Aquí también se invierten los términos platónicos sobre la dualidad de la realidad y la que sólo una de ellas la inteligible, la del mundo de las Ideas, la verdadera, se distinga del mundo sensible. Para Nietzsche, no hay más ser que el devenir de lo sensible como pura multiplicidad, como producción de apariencias. Nada hay trascendental con respecto a lo sensible. La vida y el arte van unidos en este devenir del ser y de toda inmanencia. La voluntad de poder sería la síntesis y el nexo que ultime la necesidad del instante para anunciar el Eterno retorno. Con el eterno retorno y el instante deja en evidencia las estructuras del pensamiento que tienen en la eternidad y en el ahora el centro de su trascendencia.

En el Ensayo de autocrítica, deja muy claro el déficit en la argumentación³²⁷, de tal manera que en la elaboración terminológica en la que se configura toda la cosmodicea del fenómeno trágico, en el *Nacimiento de la tragedia*, subyace la influencia más incisiva de Schopenhauer sobre el joven Nietzsche, pues el desarrollo parte del análisis de *El Mundo como voluntad y representación*³²⁸. El punto de partida de la metafísica de

³²⁷ F. Nietzsche; op. cit. Ensayo de Autocrítica, <<Prólogo a Richard Wagner>>.

³²⁸ A. Schopenhauer; *Die welt als Wille und Vorstellung. El Mundo como Voluntad y Representación Vol. I y II*. Edición, trad. y notas de R. R. Aramayo. F.C.E. y Círculo de lectores, Madrid, 2003. Los referentes filosóficos que recomienda para iniciar su lectura requiere conocimientos de la problemática de

Schopenhauer comienza precisamente con la separación que realiza Kant entre *fenómeno* y *noúmeno*. Si el *Phänomenon* (el fenómeno) es el único objeto posible que se puede conocer -según Kant en la primera de sus Críticas-, para Schopenhauer el fenómeno no es más que representación (*Vorstellung*), porque todo aquello que es "Mundo" será siempre voluntad y representación, la consideración relativa al uso del término fenómeno sufre una variación esencial, ya que el fenómeno es lo que aparece y no el resultado de una representación del sujeto bajo condiciones *a priori*³²⁹. Por otro lado, la auténtica realidad se ubicará en la *cosa en sí* y será lo mismo que nombrarlo con el término voluntad. La voluntad es el centro de toda la determinación filosófica de Schopenhauer y la de ser comprendida como un <<querer conocer>>³³⁰ (*Erkennen wollen*) con tendencia hacia la autointelección, aparece en todas las fuerzas del universo, en la naturaleza, en el hombre, etc. Y sobre todo la voluntad no procede ni deriva de ningún fenómeno. De hecho el mundo fenoménico son meras representaciones. Una de las premisas indiscutibles que nos indican que estamos en Schopenhauer es su contundente afirmación: <<Todo cuanto pertenece y puede pertenecer al mundo está inevitablemente implicado con este hallarse condicionado por el sujeto y sólo existe para el sujeto. El mundo es mi representación>>³³¹.

La voluntad no depende del fenómeno que produce, no depende de ninguna intuición representada, sino que deviene; así se añade uno de los términos claves para Nietzsche, por una fuerza íntima autoreconocida, por lo tanto, consciente, en el que no depende tampoco de la relación sujeto-objeto. La voluntad como cosa en sí no está en el ámbito de ningún principio de razón. No hay causa de la voluntad. Pero de ella, en sus diversas y múltiples manifestaciones están bajo la consideración o principio claramente fenoménico del espacio y el tiempo constitutivos del *principium individuationis*³³². No hay una relación condicionada de la voluntad con las facultades que tradicionalmente han estado implicadas en el conocimiento como el entendimiento y la razón. Incluso, lo relativo a la libertad, lo profundamente libre pertenece al orden lógico. La fuerza que se manifiesta en el fenómeno no tiene causa, pero la

la filosofía trascendental de Kant, leer al "divino" Platón y una lectura atenta de los escritos védicos del hinduismo (Vendata). Puede leerse el magnífico estudio de M. Barrios Casares, *La voluntad de lo trágico*, *Er*, Revista de filosofía, Sevilla, 1993

³²⁹ "Fenómeno significa representación y nada más; toda representación, sea del tipo que sea, todo objeto es *fenómeno*. Pero la *cosa en sí* es únicamente la *voluntad*; en cuanto tal no es representación, sino algo radicalmente distinto de ella; es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, es la manifestación, la visibilidad, la *objetivación*. Es lo mismo, el núcleo de todo lo individual e igualmente del conjunto; se manifiesta en cada fuerza de la naturaleza que actúa ciegamente y también se manifiesta en el obrar reflexivo del hombre más la enorme diferencia entre ambas cosas atañe únicamente al grado de la manifestación, no a la esencia de lo que se manifiesta." A. Schopenhauer; Libro 2º. El mundo como voluntad. op. cit. pp. 198-199.

³³⁰ M. Barrios Casares, op. cit. pp. 31-32

³³¹ A. Schopenhauer, op. cit. Libro primero. El mundo como representación. pág. 85

³³² "La voluntad como *cosa en sí* es por completo diferente al fenómeno y plenamente libre de todas sus formas, en las que sólo ingresa al manifestarse, de ahí que dichas formas sólo conciernan a su *objetivación* y sean ajenas a ella misma. (...) llamaré al tiempo y al espacio el principio de individuación, en el que invito a reparar de una vez por todas. Pues el tiempo y espacio son únicamente aquello en virtud de lo cual lo igual y único conforme a la esencia y al concepto aparece como pluralidad conjunta y sucesivamente; tiempo y espacio constituyen por consiguiente el principio de individuación, el objeto de tantas cavilaciones y disputas..." A. Schopenhauer; op. cit. pág. 201.

representación de dicha fuerza en el fenómeno alcanza plena objetivación y sí puede ser conocida. Y si hubiera un principio de causalidad estaría en las formas de la representación, sólo estas formas son necesarias, es decir, según una razón suficiente. Otra de las ideas de Schopenhauer interesantes para Nietzsche es comprender la existencia y la corporeidad como fuerzas simultáneas e inmediatas de la creación de la voluntad. El ser humano es cuerpo y fenómeno, una objetivación distinta de la voluntad, << (...) que la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad³³³>>.

Una lectura atenta del 2º libro, el mundo como voluntad, en su primera consideración, advierte Schopenhauer que la representación del propio cuerpo es diferente a otras representaciones porque ésta es consciente, el cuerpo informa sobre los motivos de su obrar de un modo interno- externo. Nuestro conocimiento está vinculado a la identidad de su individualidad desde dos formas heterogéneas como fuerzas internas, deseos y motivos; como estímulos externos y de la acción. Las representaciones surgidas de estas formas sólo se debe a las diferencias de relación que lleve a cabo el propio sujeto cognoscente. A partir de aquí, con el resto de las representaciones, sea de la naturaleza o de otro objeto, se obtendrá consciencia haciendo analogías sobre el cuerpo del objeto, y su representación más profunda se llamará voluntad. Lo pensable sólo puede venir de la voluntad y la representación cuando se afirma que el mundo es representación, implícitamente, incluimos la voluntad con lo real-objetivo. Se derivan de la representación y la voluntad niveles o grados gnoseológicos que como fundamento metafísico serán unificadas en ideas. Las ideas (siempre en sentido platónico) es el nivel plenamente universal, están fuera del tiempo y el espacio, no están condicionadas por el sujeto cognoscente, ni están sometidas a leyes del principio de razón, porque la idea es la objetivación inmediata de la voluntad, del mismo modo, que la idea se manifiesta como forma en los fenómenos, pero su forma es contingente. Quedará garantizada la validez del mundo como voluntad y representación al concebir los distintos grados de la representación, que va desde la <<intuitive Vorstellung>> (representación intuitiva) en la que el sujeto que conoce, y donde toda la corporeidad alcanza la representación más abstracta a través de las ideas, a la <<abstrakte Vorstellung>> (representación abstractiva). Por lo tanto las graduaciones van de la intuición a la abstracción³³⁴. Para el planteamiento de la teoría del arte, -siguiendo a Schopenhauer- la intuición y la idea irán de la mano, pero tanto la intuición y la idea tendrán una conexión específica en los asuntos y finalidades constitutivas de las bellas artes. La intuición (estética) que se representa es inmediata, muy próxima a la voluntad, serán los sucesivos movimientos por analogía los que permitirán un conocimiento basado en la intuición. Ciertamente, pero dando vía libre y en positivo a la presencia de lo irracional, es decir, a lo que no computa como un conocimiento que va desde la representación intuitiva a la representación abstracta, por lo tanto, desde la objetivación de la voluntad en fenómenos inteligibles. Mientras que el

³³³ A. Schopenhauer; op. cit. Libro 2º, pág. 189

³³⁴ "La principal diferencia entre todas nuestras representaciones es la diferenciación entre representaciones intuitivas y representaciones abstractas. Las últimas constituyen tan sólo una clase de representaciones. los conceptos; y sobre la faz de la tierra los conceptos son patrimonio exclusivo del hombre, cuya facultad para fraguarlos le distingue de todos los animales y es llamada desde antaño razón." A. Schopenhauer; op. cit. pág. 88

conocimiento de la representación intuitiva tiene la forma espacio- temporal de la pluralidad, la idea como unidad disuelve tal pluralidad y todo lo que conlleva. Y sin embargo, el concepto es la unidad de abstracción de nuestra razón, es la que ordena y establece el cómo de esa pluralidad. Esta distinción entre idea y concepto es imprescindible para desarrollar la actividad creadora del arte y del genio. El artista genial no crea desde el concepto, pues, éste es inútil para el arte³³⁵, sino desde la idea por ser más intuitiva e inmediata de la voluntad en su objetivación más representativa. El artista no actúa en su obra en abstracto, ya que toda idea es materia en tiempo presente, también el propósito y el objetivo del artista, es la materia de la idea; parece necesario aclarar que la materia no es la representación de la idea sino el actuar como un enlace causal³³⁶.

<<Pero, ¿qué tipo de conocimiento examina propiamente esa esencia del mundo que persiste al margen e independientemente de toda relación, ese verdadero contenido de sus fenómenos que no está sometido a cambio alguno y por ello es conocido con idéntica verdad en cualquier tiempo, en una palabra, qué tipo de conocimiento examina las *ideas*, que son la inmediata y adecuada objetivación de la cosa en sí, de la voluntad?³³⁷>> Ese conocimiento es el arte, lo que realiza la actividad del genio. El arte reproduce las ideas desde la pura contemplación, el genio atrapa su esencialidad las ideas eternas son en síntesis todos los fenómenos del mundo. Esta clara dimensión platonizante del arte en relación a la definición de la idea y al hecho de poder ser contemplada, no agota el ángulo con la que Schopenhauer maneja las posibilidades del arte, ya que éste funciona como mediación entre lo irracional, lo puramente inmediato de la voluntad, como esencia del mundo, y lo racional en tanto que las representaciones sean inteligibles. Entre las artes, la música³³⁸ ocupará, como

³³⁵ "(...) el concepto, por provechoso y útil que sea para la vida, por necesario y fecundo que sea para la ciencia, es eternamente estéril para el arte. Por el contrario, la idea captada es la única y verdadera fuente de cualquier obra de arte genuina. En su vigorosa originalidad sólo se crea a partir de la propia vida, a partir de la naturaleza, a partir del mundo y asimismo sólo es creada por el auténtico genio o por aquel que se ve momentáneamente inspirado por la genialidad." A. Schopenhauer; op. cit. pág. 327

³³⁶ "La materia como tal no puede representar a una idea. Pues, según vimos en el primer libro, la materia es causalidad sin más: su ser se reduce a actuar. (...) cada *fenómeno* de una idea, al haber ingresado como tal en la forma del principio de razón o en el principio de individuación, ha de representarse en la materia como cualidad suya. Así pues, como ya se ha dicho, la materia es el enlace entre la idea y el principio de individuación, el cual es la forma del conocimiento del individuo, o del principio de razón." A. Schopenhauer; op. cit. pág. 305

³³⁷ A. Schopenhauer; op. cit. pág. 275

³³⁸ "Las ideas (platónicas) son la adecuada objetivación de la voluntad: suscitar el conocimiento de éstas (lo que sólo es posible bajo una modificación en el sujeto cognoscente) mediante la representación de una cosa singular (pues en eso consiste siempre la propia obra de arte) es el fin de todas las artes. Así pues todas ellas objetivan la voluntad sólo indirectamente, a saber, por medio de las ideas; y como nuestro mundo no es más que la manifestación de las ideas en la pluralidad por medio del ingreso en el principio de individuación (la forma del conocimiento posible para el individuo en cuanto tal), entonces la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto, siendo esto algo que no cabe decir de las demás artes. La música es una objetivación y trasunto tan *inmediato* de la íntegra *voluntad* como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuya polifacética manifestación constituye el mundo de las cosas singulares. por lo tanto, la música no es en modo alguno como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el *trasunto de la voluntad misma*, cuya

también en Nietzsche, un lugar especial, aunque sin ser reproducción de ideas, pero la creación musical sí es una objetivación inmediata e independiente del mundo de los fenómenos. Las bellas artes son las que mejor expresan la voluntad misma. La *voluntad de vivir* es el verdadero destino de los actos humanos, del mismo modo es el rostro subversivo de la irracionalidad que el arte palia en la contemplación de las ideas, evitando la servidumbre del individuo al conocimiento, como también, paradójicamente, el de la propia voluntad de vivir. El arte libera el deseo y esa liberación se desliga de las ataduras de la subjetividad, el arte aleja del dolor infinito. La vida es concebida por Schopenhauer como una carencia interminable temporalmente. En definitiva, el arte es el gran acceso hacia la liberación de la voluntad de vivir, el arte es la entrada, sí, de la moral ascética, la moral de la compasión y el desinterés, el modo de infundir el desapego hacia los objetos. El arte es una clara respuesta al problema de la existencia y le da sentido frente a la inmensa negación que supone la voluntad de vivir. Si para Schopenhauer, la vida es un ir hacia la muerte, y el sufrimiento es inherente a la vida, la *voluntad de vivir* es intentar poseer una satisfacción del deseo para perseverarse en el ser. Las artes y de ellas la música son liberadoras de este sufrimiento, la música es representación directa de la voluntad de vivir³³⁹. Toda la intención del pensamiento de Schopenhauer se condensa en su interpretación sobre la tragedia como género. Ésta es considerada superior con respecto al resto de las artes a excepción de la música. La tragedia, por su efecto, es la máxima cima del arte, tal y como va exponiendo Schopenhauer; la tragedia es considerada como una obra de arte poética en la que se representa el rasgo más significativo de la vida, el sufrimiento en su agudo dolor cósmico e infinito, lo que conlleva toda *voluntad de vivir* para la afligida condensación del término *Humanidad*. La tragedia pone ante los espectadores el desgarramiento que producen los egoísmos individuales, y donde los personajes se dirigen a la fatalidad. En conclusión, la tragedia es vista desde el espectador, sin una presencia del artista trágico. Como así mismo, es significativo que Schopenhauer considere que las tragedias modernas, las de Shakespeare, Goethe, Calderón, por ejemplo, sean superiores a las de Sófocles, Eurípides, etc. Si la tragedia es la obra de arte más elevada es porque está más cerca de lo sublime, lo que Kant denominó como sublime dinámico³⁴⁰. Esta opinión de Schopenhauer, tan poco sostenible desde otros criterios,

objetivación son también las ideas; por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras aquella habla de la esencia." A. Schopenhauer; op. cit. pág.351

³³⁹ "En el fondo, también las bellas artes, y no sólo la filosofía, tienden a resolver el problema de la existencia. Pues en cada espíritu que se entrega alguna vez a la contemplación puramente objetiva del mundo se despierta un anhelo, por muy oculto e inconsciente que pueda ser, por captar la verdadera esencia de las cosas, de la vida, de la existencia. Pues esto es lo único que tiene interés para el intelecto en cuanto tal, esto es, para el puro sujeto del conocer que se ha liberado de los fines de la voluntad, al igual que para el sujeto cognoscente como mero individuo sólo tiene interés los fines de la voluntad." A. Schopenhauer: Sobre la esencia intrínseca del arte. A. Schopenhauer, Op. cit. Vol. II, cap. 34, pág. 392

³⁴⁰ Nuestro agrado por la tragedia no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y es el agrado más alto de ese sentimiento. Pues, tal como ante el espectáculo de lo sublime en la naturaleza nos apartamos del interés de la voluntad, para comportarnos como puros espectadores, ante las catástrofes trágicas nos apartamos de la voluntad de vivir. En la tragedia se nos muestra el lado terrible de la vida, la miseria de la vida, el dominio del azar y del error, el fracaso de lo justo, el triunfo de la maldad: nos es puesta ante los ojos la índole del mundo que se opone a nuestra voluntad. (...) En el instante de la catástrofe trágica se torna más claro que nunca el convencimiento de que la vida es una penosa pesadilla de la cual hemos de despertar. El efecto de la tragedia es análogo a lo sublime

deja abierto el lugar que realmente ocupa la tragedia desde una clara investigación más generosa sobre el arte. Y esta vía que se orienta hacia una ontología del arte la emprende Nietzsche. Esta brevísima exposición del planteamiento filosófico de Schopenhauer nos permite estar en disposición de contrastar la influencia que recibe Nietzsche, lo que le une y lo que lo separa. La órbita de Nietzsche sobre el arte la sitúa en la tragedia ática y desde el artista trágico; aquí la ruptura con Schopenhauer es más evidente, la tragedia no será vista como obra de arte ni desde el espectador. Pero el alejamiento más radical de Nietzsche, con respecto a Schopenhauer, es su profundo antiplatonismo, cuya consecuencia efectiva es alejarse de las ataduras del arte de una intención moral y paliativa de la voluntad de vivir, de una moral ascética. Pesimismo sí, de Nietzsche, en tanto nos alejamos de la vida. Voluntad sí, pero no ligada a la negación de la vida.

Nietzsche recupera la vida como centro clave de lo real. Vida/realidad frente a razón/realidad procedente del idealismo alemán y especialmente del pensamiento de Hegel, valga como síntesis la conocidísima misiva <<Todo lo real es racional y todo lo racional es real>>. Mientras que Nietzsche hace explícito su propio giro que contrasta con la intencionalidad de Hegel, << Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la óptica de la vida³⁴¹>>. Aunque en *Ecce homo* de lo que se lamenta, según la interpretación que aquí se sigue, es de la prolongación de la metafísica como máxima de reflexión³⁴², lo que considerará como el síntoma endémico de los sistemas filosóficos del pasado. Esa <<metafísica del artista>>, del hombre mismo, partirá de una simbiosis indisoluble, el de la vida/realidad. Dejar en evidencia y desenmascarar que los ritos morales o valores en los que se ha instaurado el pensamiento filosófico occidental, no es más que el olvido originario de una gran ficción. Aunque no hay un seguimiento destructivo de los conceptos metafísicos desde otros conceptos, precisamente, porque rechaza este modo tradicional de efecto entre concepto y realidad. Para Nietzsche en las múltiples formas del concepto se oculta la realidad bajo distintas máscaras. Los tramos conceptuales que hila la metafísica forjan sistemas, y éstos encubren una carga moral implícita en todos sus efectos. Con la metafísica nos aproximamos a evaluar moralmente la vida, y ésta queda reducida y debilitada, oprimida a mero valor. Y precisamente, es ese largo dietario metafísico lo que se convierte en un síntoma, y éste

dinámico, por cuanto, al igual que éste, nos eleva por encima de la voluntad y su interés, reorientándonos hasta el punto de hallar complacencia en la visión de lo que se le opone directamente. Lo que confiere a todo lo trágico, bajo la forma que fuere, el peculiar ímpetu hacia lo sublime es que se abra paso el conocimiento de que el mundo, la vida, no puede proporcionar ninguna auténtica satisfacción y qué, por lo tanto, no merece nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico y por ello nos conduce a la resignación. (...). Sin embargo, yo entiendo que la tragedia moderna se halla muy por encima de la antigua." A. Schopenhauer; Op. cit. Complementos al libro III, la estética de la poesía, pp. 418-419.

³⁴¹ NT, op. cit. Ensayo de Autocrítica pág. 28

³⁴² En el Ensayo de Autocrítica da prueba de lo que decimos, secc. 5, "Ya en el <<Prólogo a Richard Wagner>> el arte – y no la moral – es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, -un <<dios>>, si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraça de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobre plenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas." Ibid. pág. 31

síntoma es un sistema de valores que no permite asumir el instinto de la vida ni el de sus fuerzas. Para Nietzsche el concepto será el que esté al servicio del Arte.

En su análisis inicial, si el arte y el mundo pueden ser expresados de modo más primigenio, su fuente estará en la música, al ser ésta la que mejor representa la fuerza excesiva de lo dionisiaco. Y aunque haya palidecido sus entrañas, a lo largo del tiempo, y haya sido olvidada su esencia trágica, Nietzsche ha encontrado sus breves destellos en el origen de la tragedia griega, para dejar en evidencia el tiempo aniquilador de los valores trascendentales, que empezaron su andadura desde el socratismo, prolongándose por el cristianismo para terminar consolidándose en la metafísica. Lo siniestro de esta evidencia es la <<voluntad de ocaso>>, que supone el desarrollo de sus principios, la negación del mundo como afecto, la negación de la belleza, del valor de la sensualidad, como también, la supresión y persecución del cuerpo, y de la apariencia. Detrás de la vida no hay más que su aparecer amor al. Y lo que secunda una defensa de ella es la interrogación dionisiaca. Como se ha ido exponiendo, este fenómeno posible lo ubica en la tragedia ática, en la música coral, quizá en la lírica (Arquíloco). Con en este aparecer de la vida, aparecen los instintos que van atados a ella, cuya consecuencia para Nietzsche es que no hay un solo fenómeno originario, sino que ese Uno primordial es el resultado de una lucha entre opuestos al estilo del devenir de Heráclito. Y cuando uno de los opuestos pretende aniquilar al otro, como es el caso, según Nietzsche, de lo que nombra como socratismo moral, lo que se ataca es la propia vida. Ésta ya no sería lo prioritario. Perforar y desmontar este socratismo moral, que llega a su máxima cumbre con las religiones monoteístas, especialmente cuando se centra en el cristianismo³⁴³, hasta hacer aparecer de nuevo la sabiduría dionisiaca, será una constante también en el pensamiento maduro de Nietzsche. Esta disposición dionisiaca del mundo tiene un ingrediente pasional y afectivo que se acepta como experiencia genuina de la vida. Si el ser es, no será sólo en lo inteligible, no será idea, ni esencia, ni un todo, ni un absoluto. Si el ser es, es porque acontece en su aparecer, y todo aparecer es un devenir³⁴⁴. En el devenir hay acción sin sujeto, y en todo devenir siempre hay una individualidad que se opone a otra individualidad desbordándose a su vez, ambas individualidades; este ritmo crea un mundo donde los fenómenos estéticos

³⁴³"El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al «sábado de los sábados» - todo esto, así como la incondicional voluntad del cristianismo de admitir valores sólo morales me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una «voluntad de ocaso».(...) la vida tiene que carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida es algo esencialmente amor al, - la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno «no», tiene que ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí.(...) *Contra* la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*."NT, op. cit. Ensayo de Autocrítica pág. 32/33.

³⁴⁴"1) El devenir no tiene *ningún estado que sea ser meta*, no desemboca en un <<ser>>. 2) el devenir no es *ningún estado aparente*; quizá *el mundo en cuanto ente* [*dieseinde Welt*] es una apariencia. 3) el devenir tiene el mismo valor en todo momento: la suma de su valor se mantiene igual: *dicho de otro modo: no tiene en absoluto ningún valor*, pues falta aquello con lo que se lo habría de medir y en relación con lo cual tendría sentido la palabra <<valor>>. Nietzsche, F.; *Fragmentos póstumos*(1885-1889) (FP), Vol. IV., 11[72]Noviembre de 1887-Marzo de 1888, edición dirigida por D. Sánchez Meca, trad. Introd. y notas de J. L. Vermal y J.B. Llinares, Tecnos, Madrid, 2006, pág. 388

son un efecto y un afecto del flujo instintivo de la vida³⁴⁵. En la tragedia griega encuentra ese nuevo comienzo y más adelante en la transformación permanente que somete su análisis a través del lenguaje, se intensificará en el ya ontológico correlato de arte/cuerpo.

Las profundidades de la existencia no están en el ser estático del concepto frío sino en la fuerza vital de transformar. Si hay salud y puede hacer llevable la vida es en el arte, los efectos del sueño y la embriaguez, en todas sus manifestaciones, se nutren de los extremos anímicos, de las fuerzas visibles e invisibles, y de la corporeidad de los instintos artísticos. El artista trágico-dionisiaco no busca culminar sus actos en una obra de arte, sino que reproduce el alcance de los mismos, en la expansión de todo este proceso en la imagen onírico- simbólica de Apolo. Ejecutar esta imagen simbólica, donde se van sucediendo las sucesivas analogías sobre los dioses (Apolíneo-Dionisiaco), tiene una efectiva consecuencia, el desbordamiento del principio de individuación, para conectar con los nexos primordiales de la vida, si no sucediera esta conexión con lo propio del vivir de cada individualidad³⁴⁶, entonces se produciría un enmascaramiento y un desplazamiento que llegaría a la pérdida de las conexiones primordiales y nos conduciría al anti-arte. Nietzsche no olvida que el artista trágico se expresa también en su *obra de arte*, y que las fuerzas creativas que le constituyen tendrán más adelante una nueva dimensión, el de la *Voluntad de poder*. Y ésta expresa con claridad todas las potencialidades del artista trágico en franca correspondencia con el lugar que le toca en la existencia vital, el de convertirse en un <<medium>> entre ese más allá como arte cósmico, y ese más acá que se doblega a una especie de realismo evocador de la naturaleza más inmediata. ¿Puede ser llamado *embellecer* las mismas entrañas de la vida? ¿el arte genera la apariencia en más apariencias? El genio ordena el sentido y el valor de la práctica artística y puede funcionar como modelo para ser imitado.

En las obras últimas volverá a retomar la terminología germinal del Nacimiento, después de un incesante periodo productivo y creativo de sus últimos años de lucidez intelectual y vital; sobre todo cuando asocia indisolublemente en un mismo nombre el carácter propio del artista- Dioniso como productor de valores estéticos. Ahora bien, Nietzsche en *Humano demasiado Humano* procura no hacer del genio la única comprensión de la voluntad del mundo. No se puede asentar ningún culto del genio, ninguna adoración, esto es peligroso e inconveniente. Lo que el genio es para otros es un acceso. Lo que sí cabe transitar surge de sus efectos. Huye Nietzsche de aquellos artistas que hacen de sí mismos su propio culto (megalomanía). El artista trágico dionisiaco es el artista primordial, es decir, es en tanto que <<medium> y vía de la voluntad del mundo. Todo este proceso es llamado *cosmodicea* en contraposición a una teodicea. La dimensión onírica de los sueños sobreexcede al concepto y Nietzsche necesitará validar la metáfora como una auténtica conquista porque en ella revolotea la existencia poética de la vida. El hombre mismo es una metáfora onírica de su realidad.

³⁴⁵"Todo acontecer, todo movimiento, todo devenir, como una fijación de relación de relaciones de grado y de fuerza, como una lucha..." Ibid. pág. 261

³⁴⁶"El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza" NT op. cit. pág. 59

La metáfora es con respecto al sueño inmensa posibilidad y juego. Los dioses parpadean en las metáforas entre la expresión del juego apolíneo, con los fingimientos o en las fábulas que van haciéndose con rostros y gestos de la teatralidad convertida en luz solar, en conciencia individual y colectiva de los griegos. Más allá de cualquier medida apolínea está la *hybris* como parte de la embriaguez (Rausch). Aquí prevalecen los efectos en la corporeidad del ánimo inconsciente del instinto dionisiaco, no se maneja en la ilusión ya que transmuta los límites de la racionalidad, lo que se efectúa de la apariencia como apariencia (Schein als Schein) en verdadera condición para lo excesivo. Lo que toma relieve es el *no* límite del instinto creativo que se vela como tiempo de la máscara. El estado de embriaguez conlleva la plenitud vital (Lebendigsten) de la vida misma como una perfecta simbiosis entre lo individual y lo universal de la existencia.

c) La *fuerza* dionisiaca: verdad y lenguaje

La experiencia de la sabiduría dionisiaca convierte al arte en una actividad necesaria, pero también esta sabiduría dionisiaca será acompañada por una teoría del conocimiento que accede y se ajusta por lo que ha sido definido como fenómeno estético³⁴⁷. Obviamente, esta genealogía del fenómeno estético se abrirá a los cauces ontológicos de la última filosofía de Nietzsche. Ese genio³⁴⁸ que en la procreación artística sabe de lo primordial del mundo, de la esencia eterna del arte, requiere de un estado de ánimo que le conceda ser actor y espectador, sujeto-objeto en la que pueda unirse y verse en el Uno- primordial. Esta manera de definir la capacidad extraordinaria del genio no es más que un intento de ir más allá de las implicaciones de la filosofía del arte de Hegel, y entreabrir una salida a su estética, al tipo de ciencia que es. Pero también la búsqueda de una antítesis que sea esencial para disolver falsas dicotomías entre lo que la tradición considera como objetivo-subjetivo en relación al conocimiento, o en este caso de la supuesta ciencia estética que desde su fundación debilita y enmascara la verdadera fuente originaria que subyace en la construcción de un mundo y de la existencia. Porque existencia-mundo están justificados en tanto fenómeno estético. La gran aportación de Nietzsche se podría perfectamente aunar en lo que él nombra como <<*analogon simbólico*>>. Esta forma de presentación del genio adolece de la admiración wagneriana.

Si la voluntad o el orden del querer hila los afectos y los efectos de una elección, de una decisión, fuerte, vigorosa, y obra acorde con toda esa elección-decisión, entonces, esta voluntad asume la vida y sus instintos como propios, hará de ellos arte, el arte en el que comparece el pensamiento trágico. Por el contrario, si esta voluntad no se apega a la vida, sino que enmascara los sentimientos con meras ilusiones, con expresiones que remiten siempre a la pesadumbre por efecto del deber ser, entonces, se está en el antiarte, éste, según Nietzsche es el *Caso Wagner*. Si hay fenómeno

³⁴⁷"(...) pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo."NT op. cit. pág. 66

³⁴⁸"El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo."NT op. cit. pág. 67

trágico como tal está en este *analogon simbólico* como auténtica *metafísica del artista*. El ámbito de lo simbólico posibilita el encuentro de oposición y complementariedad de lo apolíneo y lo dionisiaco. Pasión y lírica se ejecuta en alegoría apolínea con precisión pasional, por lo tanto, se transfigura en la música. Todo esto es posible porque la conjunción de ambas experiencias rompe el *Velo de Maya*. Y permite un nuevo conocimiento liberador y un sentido de la verdad como equilibrio de ambos impulsos. Este es el carácter más innovador de esta obra primera con la que se inicia en la andadura filosófica en Basilea. El juego y los intervalos de las analogías simbólicas son la solución expresiva de lo trágico como una verdadera significación de la vida. Se podría definir que el uso de la analogía en Nietzsche tiene un desarrollo peculiar, porque el sueño y la embriaguez son meras analogías en las que se representan a los dioses y a los instintos primordiales, vías en la que está constituida la creatividad del genio. Se debe considerar que la extensión analógica de las metáforas desprende el valor y el sentido de la vida, pero, a su vez, el arte afirma las transfiguraciones de la actividad creadora mediando, porque es parte del juego en las formas apolíneas o dionisiacas. La facultad que hace posible esta analogía simbólica es la imaginación consciente y los fenómenos estéticos son asociaciones de metáforas como rasgo gestual de la analogía.

En esta atmósfera enigmática entre los impulsos o fuerzas primordiales, que operan inconscientemente, está la actuación creadora del artista³⁴⁹ poseído por el deleite y la embriaguez de su estado creador. Es un auténtico asedio a la que se entrega el artista en relación a la obra realizada. En definitiva, el arte está implícito en esta atmósfera enigmática por ser la vía inconsciente que emerge lo gozoso y lo doloroso de la vida. El pensamiento de lo trágico, el arte trágico son las sombras y las luces de una verdad originaria devenida en cada transformación hecha presente, comienzo que se recobra en cada conjunción del mundo como memoria no sólo de un individuo sino planetaria. Arte y concepto se oponen, este es el verdadero desenmascaramiento en el Nacimiento. La inevitable sustancialidad del hombre queda al descubierto como una ilusión, como una falsa ventana. Si hay fenómeno, éste tiene que ser estético, pero no como una representación significada en un mismo discurso ampliamente razonado desde la sustancialidad del hombre metafísico, sino desde el juego mismo de la construcción de su existencia. Es este gesto de dejar entrever la originaria partida del hombre, como un entrecruzamiento de sus fuerzas, es lo que pretende Nietzsche cuando desarrolla el argumento sobre el sentido de la tragedia griega. Si tiene sentido hablar desde el *ser*, no parece situarse en relación al ente o de la cosa, ni del objeto, sino que su mostrarse requiere de la aceptación de la radicalidad del impulso vital. ¿Será la voluntad la forma o metáfora que rasgue al concepto? Por el momento la música, los coros satíricos, la atmósfera en el que aparece Dionisos, convocan el sentido de la fecundidad con la que el espectador es atravesado por la propia visión del trance y participa de él³⁵⁰. El éxtasis dionisiaco pro-crea continuo placer, infinitos

³⁴⁹"Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica. NT. op. cit. pág. 63.

³⁵⁰Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el

estallidos de movimientos, danzas y júbilo, pero el discurso expresivo del lenguaje centra la vivificación, ya en plena intervención apolínea en el mito. Ritmo y mito se condensan en música y cuerpo, un tiempo que deviene trasmutando en sueño y ensoñación, en fuerza. ¿Acaso el mito griego no es el mayor símbolo universal definitorio de lo que nos sucede como seres humanos? El hombre es una encrucijada trágica, es ya un hombre trágico consciente y en vigilia que se presta al símbolo porque es símbolo. La apariencia es inamovible a la verdad. El arte libera al símbolo del concepto y el lugar limítrofe entre ambos se circunscribe a la metáfora. El ritmo es el signo necesario en que se explora los dominios de la música en la ya constitutiva *esfera trágica*. Se vive en la intuición. Poesía, música y Uno primordial se concatenan como valedores de este ser en devenir. Sufrimiento, júbilo y delirio frente a la palabra ordenadora que desplaza al mito por la razón, ésta es la decadencia del socratismo, – según Nietzsche- el optimismo congénito como una inmensa y falaz mentira, el gran fingimiento. El mundo atrapado en el concepto esto será el lugar de la ciencia y la moral. La gran distorsión que sigue a la tragedia ática fue la llegada de la comedia nueva (ática). La fuerza expresiva apolínea pierde la tensión creadora que le proporcionó la experiencia dionisiaca. Dionisos será sólo una fugaz sombra en este nuevo umbral inspirado por el socratismo. No obstante, el verdadero triunfo del socratismo será un rechazo tanto de Apolo como de Dionisos. No habrá culto de ambos dioses-mitos y con ellos la música quedará, entre las artes, en la sombra. Mientras que la aportación de Nietzsche al estudio de la tragedia es el desvelar que << El pensamiento inconsciente debe realizarse sin conceptos >>³⁵¹.

El arte es un determinado tipo de acción en el que todo lo que acontece da sentido a la actividad del artista trágico. Aquí hay una profunda ruptura con el binomio estético tradicional sujeto-objeto porque lo originario del arte no está en el sujeto- artista sino en esa acción o proceso creativo en el que en su propio estado anímico, sea trágico o por el furor imprescindible de lo dionisiaco, acontece un efecto que designa el sentido y éste es esencialmente una contundente afirmación de la vida. En definitiva, los dos principios o fuerzas primordiales que contienen el Uno- primordial dan forma al fenómeno a través de la analogía simbólica (analogon simbólico) que surgieren las dos divinidades en un principio antitéticas desde el Nacimiento de la tragedia: Apolo y Dioniso³⁵². Esta analogía siempre es un hacia fuera, por lo tanto, mundo y existencia en

concepto de apariencia (Erscheinung): pues, por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte - la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí -; pero aparece como voluntad. Para expresar en imágenes la apariencia de la música el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante." NT. op. cit. pág. 71

³⁵¹ 19 [107] verano de 1872- comienzos 1873, *Fragmentos póstumos* (1869-1874) (FP), Vol. 1, edición dirigida por D. Sánchez Meca, trad. Introd. y notas de L. E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010, pág.188

³⁵² "Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas. Apolo está ante mí como el transfigurador genio del principium individuationis [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que, al místico grito

la que no hay nada más elevado que el arte en su imprescindible presencia dionisiaco-apolíneo como pensamiento trágico. El artista trágico-dionisiaco, puesto que es consciente de su altura, da forma al fenómeno que redime y resuelve el Uno-primordial. Esta acción siempre es individual, el artista dionisiaco culmina este proceso creador y transformador en una repetición singular para afirmar la alegría de la existencia, y exponencialmente aumentar su voluntad; eso que Nietzsche menciona como *metafísica del artista* no es más que la inevitable ruptura con los enlaces de la subjetividad. Se va más allá de sí mismo, de la subjetividad y sus condiciones. Realmente en la apariencia el *ser* y el *no ser* es una necesidad del Uno-primordial, ya que es donde la acción se reconcilia con la libertad de crear. El artista trágico ha dejado el miedo a su propia existencia y a la existencia en general, se ha adentrado a la vida, es decir, al placer y al dolor en su primigenia transformación en el Uno- primordial, posee el objetivo de convertir su acción en parte del fenómeno (estético) como voluntad del mundo. El artista trágico-dionisiaco *no conoce* y luego *vive* sino que vive para conocer lo que está más allá de todo conocer. La dimensión estética nietzscheana rompe con aquel arte que se cosifica en la obra de arte y lo somete a una moralidad en curso³⁵³.

El lenguaje es el gran portador simbólico, todo símbolo requiere de imagen, de sentido, por eso es parte de Apolo, toda emergencia simbólica en que la apariencia se expresa como fenómeno originario, como lenguaje es por analogía. Hay un alejamiento del origen arcaico de Apolo como una divinidad mortífera, cruel y terrible, lo que interesa es la imagen del mundo apolíneo porque es la fuente primordial de la vida como *principium individuationis*. Mientras que el trance dionisiaco nos induce a conmutarnos al otro lado del *principium individuationis*, se exterioriza en el Uno primordial, es decir, en ser partícipe de un orden cósmico. En este trance dionisiaco se produce la disolución de la identidad individual, motivo que se podría interpretar como arcano a las consecuencias dialécticas de Hegel. Pero es lo no determinado lo que se propaga como una experiencia y se produce un desbordamiento o exceso de la medida, de la medida, del límite que supone la gran red apolínea del mundo para fundirse con el ritmo vital del instinto de la vida. El mundo dionisiaco es como entrar en las fauces de la otra cara; el dolor, lo brutal, la corporeidad en estado puro. El vínculo transformativo de

jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco, se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores, que aun careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí." NT. op. cit. pág. 132

³⁵³ "Contra el arte de la obra de arte. El arte debe ante todo y en primer lugar *embellecer* la vida, es decir, hacernos a nosotros mismos soportable, a ser posible agradables, para los demás; con esta tarea a la vista, nos modera y refrena, crea formas de trato, impone a los individuos leyes de decoro, de aliño, de cortesía, de hablar y callar en el momento oportuno. (...) Tras esta grande y aun enorme tarea del arte, el llamado arte apropiado, el de las *obras de arte*, no es más que un *apéndice* un hombre que sienta un excedente de tales fuerzas embellecedoras, ocultadoras y reinterpretadoras acabará por intentar descargarse también de este excedente en obras de arte. lo mismo que bajo ciertas circunstancias, todo un pueblo." F. Nietzsche; Prefacio, aforismo 174, Vol. II, *Humano demasiado Humano*, trad. A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2001, (HdH).

la experiencia dionisiaca que nos apegamos a *lo Uno primordial* (das Ur- Eine), en el pensamiento posterior al Nacimiento, es el instante de la transformación, expresión hecha cuerpo, inmediata, espontánea, un modo directo de la vida. Esta experiencia dionisiaca que aparece y se expresa en una perfecta simbiosis corporal constituye un mundo, un conocimiento adquirido. Como conocimiento supera la inmediatez de la experiencia dionisiaca y convergen en la ya mediada rememoración de la vigilia y la ensoñación apolínea. Esta experiencia dionisiaca es pues, revelada en forma de sueño, éste pertenece al mundo de lo apolíneo. Concluyendo, ambas experiencias, la dionisiaca y la apolínea tienen su unicidad como un conocimiento adquirido en el que el principio de individuación y la diversidad expresan la apariencia inherente a la vida³⁵⁴. Es imprescindible insistir que todo este proceder constituye el fenómeno originario, ya que desvela el carácter transformativo del exceso dionisiaco, como la que esta suerte de verdad es el propio fenómeno, y como transformativo es la actividad del arte. El arte se convierte en éste *analogon simbólico* entre el carácter excesivo inmediato de lo dionisiaco y la expresión mediata de la ensoñación en y desde lo apolíneo. La tragedia ática tiene la virtud de conjugar esta experiencia dionisiaca del instante revelador con la expresión simbólica que expresa la fuerza instintiva de lo apolíneo. El resultado es un conocimiento intuitivo sobre el principio de individuación como Uno primordial y la diversidad de la apariencia.

El paradigma dionisiaco comienza con un interrogante que va desvelándose, la música y sólo música y danza. Cuanto más cuerpo más verdad. El cuerpo es la metáfora más intensa de la vida, corporeidad en movimiento. La experiencia depende de los distintos *estados del cuerpo*; la cultura misma es la huella que se encuentra en el cuerpo³⁵⁵. Lo excesivo y su constancia requieren de la experiencia dionisiaca como la verdadera dimensión del cuerpo, como fuerza vital, energía transformadora. La sobreabundancia vital es también espiritual. Será la música³⁵⁶ al no usar ni imagen ni palabra, sino sólo tiempo, ritmo, la que mejor representa el devenir constitutivo de este mundo en lucha. La música tiene sus fuentes en el desbordamiento dionisiaco. El arte, acaso, es la mirada de la vida. Siendo la actividad del arte decisiva para que la vida

³⁵⁴"Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco."NT. op.cit. pág. 233

³⁵⁵"La convicción básica de Nietzsche es que la sobreabundancia de fuerza corporal y de vitalidad es algo bueno, positivo, como lo demuestra el ejemplo del artista que crea la obra clásica. Porque esa fuerza vital puede espiritualizarse, sublimarse y canalizarse hacia la creación de una cultura siempre más elevada. La civilización europea, en cambio, se ha desarrollado desde el miedo y el rechazo a los impulsos e instintos de la vida, desde la suspicacia y la desconfianza hacia los tipos fuertes y sanos condenado el impulso de autoafirmación en cualquiera de sus formas, el placer de la lucha, la embriaguez de la victoria, la voluptuosidad sexual, etc. No se ha creído en la posibilidad de que toda esta energía se podía espiritualizar" D. Sánchez Meca; Prólogo, *La experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, Madrid, 2005

³⁵⁶"Todo este análisis se atiene al hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado."NT. op. cit. pág. 71

prevalezca como fuerza, producción y creación. Toda actividad en torno al arte precisa de voluntad³⁵⁷. La voluntad es potencialidad de ese sí mismo desde su singularidad, única apertura al instinto de la vida, existencia singular entre el cuerpo (apariencia/inmanencia), y el devenir (instante/retorno). Sólo a partir de esta potencialidad es posible la transvaloración de los valores. La vida une y separa como devenir y como instante, el arte es el pórtico del instante. Esto es parte del mensaje de Zaratustra. Acaso, esta suerte de ser como devenir es posible por la originaria componenda con lo dionisiaco. Del mismo modo, el arte está en el flujo de la vida. La vida es principio y umbral de nuestra propia existencia. El ultrahombre (superhombre) es parte del instinto de la vida, es su sentido. Sería imperdonable no comenzar esta investigación sin esta parte vertebradora con el término que irrumpe en la madurez del pensamiento nietzscheano, ontológicamente significativo, como es el giro hacia el *Instante* como afirmación de la vida y efecto de ella. Uno de los grandes descubrimientos de Nietzsche es que la vida no está resuelta en la razón ni en la voluntad, tal y como ha sido interpretada hasta Kant.

De lo que tiene ya en ciernes es una huida de la exigencia romántica de determinar constitutivamente una realidad ontoteológica de la disolución de la individualidad y de la multiplicidad. Ir y mirarse en Grecia y explorar las otras disoluciones de la existencia de lo griego, ésta es la clave que incide también en la música dionisiaca. El arte se mira en la música como aquella analogía simbólica que remite a la naturaleza entendida como lugar de la vida. La música parece escaparse a los rigores de las leyes lógicas; el contenido de la música es expresar simbólicamente la contradicción que subyace en el Uno primordial, entre lo uno y lo múltiple, o entre el dolor y el placer. La música encontrará la liberación, eso representa la *Novena sinfonía* de Beethoven. La música sería -siguiendo el Nacimiento- quién mejor expresaría el carácter estético de la exégesis vital dionisiaca y apolínea, pues, tendría la música como objeto todo lo que emana la vida como voluntad. Siendo la voluntad la forma más originaria de la apariencia, esta voluntad comprende el devenir inconsciente en representaciones conscientes.³⁵⁸ La música tendría como fin toda esta dimensión de la voluntad como existencia. La música no necesita del concepto ni de la representación, pero por ella se armoniza las contradicciones y las pasiones. Imagen y sonido que expresa sinfónicamente los cantos de Zaratustra. De la música como arte total, el guiño wagneriano, parece sustentar la estructura de todo discurso filosófico, el poder de las disonancias de las palabras con la verdad lógica de las cosas. Escuchar las vibraciones

³⁵⁷"Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproxímese a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo. NT. op. cit. pág. 79

³⁵⁸"Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer el mito, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito trágico: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco." NT op. cit. pág. 136

de la vida, su ritmo y penetrar en todos sus accesos es para el filósofo un asunto esencial. La música es un asunto ontológico para el filósofo de las vibraciones vitales. Nietzsche es un filósofo de vibraciones originarias. Aunque es cierto que el romanticismo exalta el valor de la música como arte originario y mitológico, Nietzsche transformará la discusión de la música absoluta, instrumental frente a los valores y cánones clasicistas, asumiendo y transformando sus coordenadas hacia una implicación ontológica. El dolor y el placer son universales y su forma se funde en el drama wagneriano tal y como es envuelta su polémica obra. Este trance de la música del drama griego, en el que insiste Nietzsche, sobre la experiencia dionisiaca ha sido olvidada hasta el *Tristán e Isolda* de Wagner; los días de Tribschen.

Lo cierto que este *analogon simbólico* de la contradicción implícita en el Uno primordial encuentra en el *Tristán e Isolda* un retorno, donde la música consigue ser la expresión más efectiva de este *analogon*. El dolor originario de la voluntad no será solo una pretensión de Wagner y Nietzsche, sino que lo recogen ambos de Schopenhauer de su *voluntad de vivir*. La *Obra de arte total* (Kunstgesamtwerk) pródiga en influencias románticas especialmente de Schelling, en su concepción de música como ritmo, como arte real y materia física del sonido, y las revolucionarias en las que Wagner rastrea el carácter y origen social de los mitos para incitar a la conquista de una humanidad llena de hombres vigorosos y creadores. Obra de arte total que va al origen pagano e identitario de los pueblos en los que en un principio apunta el germanismo de Wagner. Por fin, la unión entre naturaleza y cultura, una simbiosis transformadora en valores estéticos y filosóficos que son parte del devenir de la música. Drama y música absoluta son los claros objetivos en la evolución teórico- musical wagneriano, fundirse en un sólo fin armónico, en un sólo órgano del instinto y espíritu artístico, siempre revolucionario. El órgano re-construye - según Wagner- la experiencia originaria como *lenguaje de los sonidos*... la corporeidad del sentimiento en una única acción efectiva y redentora. Si como se ha expuesto para Schopenhauer, maestro e inspirador tanto de Wagner como del joven Nietzsche, la música es la objetivación inmediata de la voluntad, por fin la razón es trascendida al abismo del dolor y la alegría; la obra de arte total de Wagner puede alcanzar su fundamentación metafísica, porque la música inunda la visión del mundo, en ella acontece lo más íntimo de la unidad, la música expresa lo inabarcable como una infinita creación. Dominar lo sublime. Drama y música en íntima comunión con la voluntad y la naturaleza. El drama musical wagneriano se convertirá para Nietzsche- especialmente a partir del *Tristán e Isolda*- en la expresión del instinto dionisiaco³⁵⁹. Música y vida van de la mano y ambas se determinan como sentido de la existencia. Wagner y Nietzsche parecen huir del pesimismo de Schopenhauer. Si éste puede representar la síntesis de los ideales románticos de la música, ésta se escapa a la consideración de que el arte tiene como fin conocer la idea. Voluntad y música expresan la esencia del mundo como afecto. Nietzsche contrae y expande la actitud de Schopenhauer sobre la música, ya que si es cierto que podemos comprenderla como analogía, es el modo más originario en el que aparece la forma de la realidad del

³⁵⁹"El mito trágico sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas; donde luego, con Isolda, parece entonar así su metafísico canto de cisne: Del mar de la delicia."NT. op. cit. pág.174

mundo, es decir, como voluntad. Nietzsche parece mantenerse aún en clave romántica, porque la música es considerada como música instrumental y asemántica, no hay predominio de la palabra sobre la música. En un principio Nietzsche ve en Wagner el espíritu dionisiaco, aunque en el mismo Nacimiento empieza a vislumbrarse grandes diferencias entre ellos. Sus críticas irán siempre encaminadas a los elementos efectistas y tramposos -según Nietzsche- que olvidan la afirmación de la vida y se centra en la moralización del drama. La música expresa la universalidad del fenómeno estético, como Hoffmann, la música está entre el sueño y la vigilia. También en Wagner se prolonga reminiscencias típicamente románticas, él mismo puede ser entendido desde un romanticismo tardío. La obra de arte total (Gesamtkunstwerk) está invadida por el sentido de la revolución como redención. El drama es el resultado de esta redención revolucionaria que aspira en su totalidad a transformar el futuro en expresión artística³⁶⁰. Este romanticismo tardío de Wagner -siguiendo a Fubini- se abre hacia un origen común para la música y la palabra: el sonido. Lo primario de este origen común recurre al órgano más íntimo de lo existente, al lenguaje de los sonidos, eso íntimo de todo lo existente no es más que la senda de la alegría, la que ya tiene presencia en Beethoven o en Mozart. Pero Wagner no insiste en el aliento vital de la alegría sino que la revolución tiene como meta la redención de la Humanidad. Éste es el cáliz del drama wagneriano del que tanto reniega Nietzsche³⁶¹. Este proceso gestual y teatral de la redención en la que el último Wagner se reconcilia en la figura de Jesús alejándole del cristianismo, y redundando en el carácter sacrificial de Jesús como redentor de la humanidad, convirtiéndose en símbolo del pueblo redimido e intentando volver a un misticismo claramente religioso³⁶². La música será un medio para acompañar el momento de la redención. Wagner será el símbolo del *artista de la décadence*³⁶³. Toda

³⁶⁰Fubini, E.; *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. de C.G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 2007. Magnífico paseo intenso, elegante, profundo y sutil con el que se aborda a relación problemática de la estética filosófica y la música.

³⁶¹Ibid. op. cit. pp. 325 y ss.

³⁶²" Uno desearía gustoso que el *Parsifal* de Wagner hubiera sido pensado con ánimo jocundo, por así decir, como pieza final y sátira con que Wagner el trágico se quisiera despedir digna y decorosamente de nosotros, de sí mismo y, sobre todo, de la tragedia: con una parodia, excesiva y llevada al extremo con toda intención, de lo trágico en sí mismo de la seriedad y miseria terrenales tan temibles en otros tiempos, del ideal ascético en la más necia de sus formas antinaturales, finalmente superada. Parsifal es la materia de opereta *par excellence*..." "Richard Wagner, el mayor de los triunfadores en apariencia, en verdad un *décadent* decrepito y desesperado, cayó de repente, destrozado sin remedio, prosternado ante la cruz cristiana..." Wagner, apóstol de la castidad y De cómo me aparté de Wagner, Nietzsche, F.; *Nietzsche contra Wagner*, trad. de J.L. Arántegui, Siruela, Madrid, 2002, 7, pág. 90- 91

³⁶³" ¿Qué caracteriza a toda *décadence literaria*? Que ya no habita vida en el conjunto. La palabra se hace soberana y salta de la frase, la frase se desborda y oscurece el sentido de la página, y la página adquiere vida a costa del todo: un todo que ya no es tal. (...) La vida, la vitalidad *pareja*, por todas partes, la vibración y exuberancia de la vida queda reprimida y comprimida en las figuras pequeñas, el resto, vitalmente empobrecido. Por todas partes parálisis, tedio y rigidez, o bien caos y hostilidad: que en ambos casos saltan más a la vista según se asciende a formas superiores de organización. El conjunto ya no vive; es compuesto, calculado y artificial: un artefacto.

En Wagner, lo que hay en el principio es la alucinación: no de sonidos, sino de gestos. Sólo para ellos se pone luego a buscar una semiótica del sonido. Si se le quiere admirar, es aquí donde hay que verle trabajar: cómo separa, cómo consigue pequeñas unidades, cómo las vivifica y les da impulso y forma visible. Pero en eso se agotan sus fuerzas: el resto no vale nada." Nietzsche, F.; *El caso Wagner*,

la relevancia que tuvo la música en este periodo del Nacimiento permanecerá en penumbra en *Humano demasiado humano* y con escasas referencias hasta la publicación de *El caso Wagner* (1888) y *Nietzsche contra Wagner* (1889) en la que se contrapone abiertamente con la música del sur.

A modo de síntesis, << Mi respuesta, resumida en un principio estético es ésta: *la <<voluntad>> es objeto de la música, pero no origen de ella misma*, es decir, la voluntad en su máxima universalidad, como la forma más originaria de la apariencia, bajo la cual se debe comprender todo devenir. Respecto a esta voluntad, aquello que nosotros llamamos sentimientos está ya penetrado y saturado de representaciones conscientes e inconscientes, y por eso ya no es directamente objeto de la música: tanto menos entonces que los pueda engendrar por sí misma. (...) Todos aquellos oyentes musicales que sienten un *efecto de la música sobre sus afectos* se parecen al poeta lírico: el poder lejano y oculto de la música evoca en ellos un reino intermedio que les proporciona de alguna manera un gusto preliminar, un concepto simbólico previo de la propia música, el reino intermedio de los afectos. (...) Por lo que se refiere en cambio al origen de la música, yo ya he explicado que éste no puede estar nunca en la <<voluntad>>, sino que se encuentra más bien en el seno de esa fuerza que produce desde sí misma bajo la forma de la <<voluntad>> un mundo de visiones: *el origen de la música se encuentra más allá de toda individuación*, proposición que se demuestra por sí misma después de nuestras explicaciones sobre lo dionisiaco. (...) La <<voluntad>> como la forma más originaria de la apariencia, es objeto de la música: en ese sentido la música puede ser considerada una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza.³⁶⁴>>. Se podría considerar el problema estético de la música en el mismo ámbito con el que Nietzsche aborda la problemática filológica y su relación con la filosofía. Romanticismo y clasicismo son los centros en los que incide la problemática nietzscheana de la música. ¿Dónde situar el ideal de la música, en la música absoluta o instrumental? En los mismos límites en los que se detectan las palabras y los conceptos como metáforas, o en el límite del lenguaje de los sonidos como ámbito de lo trágico, o como lo Uno primordial se funde en la plurivocidad de los individuos en tanto que escucha donde se desborda el renacer y recrear para afirmar el carácter transformador de la tragedia, o en el papel del coro y la liberación que transmutándose hasta que emerge la fuerza dionisiaca. Nietzsche defiende la música absoluta al considerarla como una *forma en sí*, como el origen más originario ligado al placer de la vida y el lugar donde el cuerpo es el símbolo de la danza. La música absoluta ha de entenderse como la liberación de las ataduras ajenas a sus propios objetivos. Se está ante la música como arte que pone en movimiento el devenir. Por absoluta debe entenderse, obviamente, dionisiaca. El Nacimiento de la tragedia va separándose de la consideración de la música como el lenguaje del corazón, porque con la música sucumbimos al ser del mundo, mundo en el que acontecen los efectos abisales de la existencia humana. La música no debe quedar atrapada en las exigencias subjetivas del texto o circunscribirse a un elemento de compañía a la palabra, a la poesía ni ser sólo un medio como en Wagner. El allá del drama está en lo no dicho en la palabra, porque la música se convierte en el tiempo de lo inefable. Esta

trad. de J.L. Arántegui, Siruela, Madrid, 2002, sección 7, pág. 35

³⁶⁴Nietzsche, F.; 12 [1]. *Fragmentos póstumos* (1869-1874) (FP), Vol. I, edición dirigida por D. Sánchez Meca, trad. Introd. y notas de L. E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010, pág. 286

reivindicación del sentido de la música como acceso a lo inefable va más allá de la concepción romántica de que la música es expresión real de los sentimientos humanos, sujetos a un ideal en el que claramente participaría de la unidad del absoluto. Mas bien, Nietzsche desgarró y acentuó esta polisemia de sentidos que impera en la recepción de la música como arte autónomo, en el sentido clásico, pero también el desgarró inconsciente de lo dionisiaco va separándolo de la interpretación romántica en considerar la música como el arte que acompaña a la poesía o al ritmo lírico de la palabra, donde la *ópera* parece tener su lugar³⁶⁵. Si el mundo emerge lo hace desde el arte, del mismo modo, la vida inserta el devenir en lo más originario de la música. Sonido del mundo, o silencio del mundo, siempre la música limítrofe con lo indecible y lo invisible, siempre lo inefable como fábula en la que se escapa el concepto, la simetría, la lógica de la razón. Allí está el mundo dionisiaco, la música dionisiaca. Hay una red de concordancia de símbolos análogos en los que toman cuerpo este devenir de las fuerzas vitales. Las afirmaciones más originarias son devenires simbólicos y se dan en armónica analogía. La música es otro modo de lo universal. No hay muerte del arte, sino devenir de la vida en el arte. La metáfora, como se verá, será un efecto de esta determinación.

La clave de la música está en el ritmo, sobre él, el tiempo humano se esclarece, se construye y afirma la vida y la salud del cuerpo; para Nietzsche lo importante de la música es ordenar el ritmo en *forma*. Se aleja de las maneras wagnerianas porque éste se aleja de la afirmación de la vida, utiliza efectos como representación expresiva para ensalzar el sentimiento, desestructura las simetrías y las armonías, sucumbe al caos y a la ambigüedad rítmica. Tanto la admiración como la polémica desgarrada con Wagner simboliza la problemática filosófica y, ya ontológica de la ligadura de la vida y el arte, sobre todo la necesaria disolución del componente moral de la obra de arte y de toda huella de subjetividad. Escuchar el devenir de los sonidos, la armonía de las diferencias o las disonancias³⁶⁶. Esto es sencillamente lo que muestra la pasión desbordante de

³⁶⁵"Penetramos aquí con la mirada en el devenir más íntimo de ese género artístico propiamente moderno, la ópera: una necesidad poderosa se crea aquí por la fuerza un arte, pero es una necesidad de índole no estética: la nostalgia del idilio, la creencia en una existencia ancestral del hombre artístico y bueno. (...). La ópera es fruto del hombre teórico, del ego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de las artes. Fue una exigencia de oyentes propiamente inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo. Pues las palabras, se decía, superan en nobleza al sistema armónico que las acompaña tanto como el alma supera en nobleza al cuerpo. (...). El presupuesto de la ópera es una creencia falsa acerca del proceso artístico, a saber, la creencia idílica de que propiamente todo hombre sensible es un artista. En el sentido de esa creencia, la ópera es la expresión de los legos en arte, que dictan sus leyes con el jovial optimismo propio del hombre teórico." NT. op. cit. pp. 153- 155.

³⁶⁶"Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprehender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la disonancia musical: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la

Nietzsche por el "lenguaje de los sonidos", la música no es las sombras o penumbras que rodean a las palabras³⁶⁷.

A modo de síntesis, lo verdaderamente existente, lo que antitéticamente se opone a lo apolíneo, como principio de individuación y símbolo productor de las apariencias, es lo dionisiaco. Lo dionisiaco, se ha de recordar nuevamente, rompe, rasga el Velo de Maya, es decir, disuelve el estado subjetivo que pueda quedar en la apariencia apolínea, ésta es desbordada en el estado de embriaguez, estalla y emerge con virulencia la desmesura el *no límite*³⁶⁸. No cabe desligarse del todo del eco de Schopenhauer, porque esta desmesura y desbordamiento se encadena hacia un orden cósmico, no se desprende de lo que se ha entendido por lo sublime (dinámico) de clara transmisión kantiana. Aunque estas reminiscencias conceptuales son evidentes, lo cierto es que elude todo platonismo y de la concepción de la idea como omnipresente en el arte. Aún hay un uso del análisis de Schopenhauer para matizar cuáles son las facultades implicadas en los problemas gnoseológicos, especialmente del entendimiento y la razón. La experiencia dionisiaca es otra dimensión y otra condición de la experiencia y el conocimiento, está en las antípodas de las pretensiones kantianas y de la problemática de la filosofía trascendental. Aunque como crítica Nietzsche en algunos puntos puede acercarse a las posturas del filósofo de Königsberg. Con respecto al uso del término voluntad, no será entendida como cosa en sí, ni tampoco que la voluntad sea la condición de toda representación, lo que asume Nietzsche es el sentido no racional de la voluntad tal y como la entiende Schopenhauer. Si la voluntad no procede de la razón, entonces, será una potencia creadora y dinamizadora de la realidad en tanto apariencia, como creadora de valores. El sentido ontológico de la *Voluntad de poder* está en sus efectos, no puede desligarse de la duplicidad inherente a la vida de los estados de ánimo, pues la experiencia de estos instintos pertenece a la individualidad tanto como a lo colectivo. La tragedia ática es la gran metáfora de la existencia. Metáfora que se asume en la acción o los actos escénicos, donde la presencia del mito, Dionisos como personaje renacido, permite que aparezca el nexo entre Vida/Arte. Simultáneamente se manifiesta, simbólicamente, la sabiduría dionisiaca. El arte- vida exige su necesidad vinculativa en toda estética de lo trágico. El trasfondo existencial simbólico de esta estética de lo trágico abarca no solo a la tragedia ática, sino al drama musical wagneriano, según las primeras intenciones de la primera obra de Nietzsche ampliamente analizada. Con la tragedia se revela la experiencia del ser como apariencia, y la "verdad" como presencia indudable de la misma. Pero también comparece en esa experiencia del *ser* de la apariencia en la oposición entre el

música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico." NT. op. cit. pág. 187-188

³⁶⁷"El verdadero mundo es música. La música es lo monstruoso (Ungeheur). Si uno la escucha se abriga en el ser" Safranski, R.; *Nietzsche*. Biografía de su pensamiento. Trad. R. Gabás, Tusquets, Barcelona, 2001, pág. 17. El paréntesis es un añadido mío para recordar las posibilidades de traducción que también las señala el traductor al pie de página.

³⁶⁸"El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados." NT. op. cit. pág.78

principium individuationis y su escisión a un mundo diverso, el otro ángulo, como bella apariencia apolínea que oculta la profundidad desbordante de lo dionisiaco. Esta oposición se afirma a la vez como complementaria. Apariencia y presencia intensifican y elevan las posibilidades según sus efectos surgidos en la actividad artística. Actividad de una experiencia pulsional y vital de las naturalezas de estas fuerzas instintivas primordiales. La unidad antitética, pero complementaria de lo dionisiaco y lo apolíneo, convierten a la apariencia en una unidad originaria llevando consigo el contenido trágico de la transformación afirmativa de la vida. Se está ante el optimismo vital nietzscheano. La presencia de ambas fuerzas es simultánea en esta lucha, donde lo único que se dispersa son la multitud de diferencias que eternamente se repiten. Su eterna lucha se polariza en la estética de lo trágico en la que se resuelve toda posible contradicción en un juego de máscaras del mito. El juego consiste en hacer de esta tensión ambigua una relación liberadora que transforma. Quien mejor representa esta disposición de la estética trágica es el héroe. Ahora bien, en la interpretación ese héroe es Dioniso en todas y cada una de sus máscaras³⁶⁹. En esta condición mortal de Dioniso queda reflejado el individuo en su condición de sufriente, un ser que inevitablemente será despedazado y salvado, convertido en una inane materia mortal, como el dolor que supone su mortalidad. Dioniso expresa todo aquello que está oculto, expresa la opacidad de los trasmundos y a toda la desnuda y paradójica existencia como el límite abisal donde se disuelve en apariencia devenida. Una vez destruido el individuo Dioniso es trascendido *a lo no mortal*, a la parte de divinidad que rasga las limitaciones individuales. Dioniso es la gran danza del querer que va hacia la vida. La vida puede ser vivida como vida estética, porque el arte transfigura lo siniestro en *bello* significado o signo en la apariencia apolínea³⁷⁰. La alegría festiva o alegría cósmica, como el placer estético, se ubican más allá del miedo o la cobardía de vivir. Y aunque la primera gran analogía más acorde con la excelencia del pensamiento trágico sea la música, le llevará a profundizar sobre el lenguaje en general. El héroe trágico o las máscaras de Dioniso fortalecen todas las potencialidades en el impulso pasional para desafiar a la muerte, al dolor y aventurarse al todo de la vida. No cabe resignación ni redención, ni ninguna renuncia a la vida. No puede la vida ser falsada en un brutal desplazamiento como supone la voluntad de vivir de Schopenhauer. Lo trágico no es ninguna consumación para hacer más soportable el vivir ni el resultado de una resignación condenatoria del padecimiento, y del horror como una permanente condena a la pesadumbre de la vida; porque en esta visión de lo trágico de Schopenhauer prevalece aún la resignación que está en las entrañas del cristianismo. Lo trágico no es una nada. Schopenhauer no ha visionado la amplitud de lo trágico según Nietzsche. Se está en disposición de abrir un interrogante sin respuesta cierta, ¿es verdaderamente una estética del arte o más bien una apertura evidente hacia una ontología del arte lo que conduce el análisis nietzscheano? Lo que Nietzsche quiere es alejarse de la moralización y de la valoración religiosa de la tragedia. Del mismo modo que huye de la *catarsis* aristotélica y también

³⁶⁹"Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso". NT, op. cit. pp. 96-97

³⁷⁰"La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación." NT, op. cit. pág. 137

de la sentencia pesimista de Schopenhauer precisamente por esta carga moral. Porque el efecto inmediato es corporal en la tragedia, una vez entendido la visión de la misma por parte de Nietzsche, la verdadera catarsis de la tragedia es su efecto de sanar y salvar. Somos conscientes de la convalecencia que supone tal catarsis nietzscheana a través de la *bella apariencia apolínea*³⁷¹. La cultura trágica, en todas sus variaciones posibles, educa y transfigura el acto de su reconocimiento, para convertirse en una sabiduría, patrimonio del deseo como realidad colectiva, ese es el caso de los griegos. Este saber alegre y destructor de la embriaguez neutralizará cualquier negación de las fuerzas dionisiacas del mundo, tal y como sucede -según Nietzsche- con la filosofía socrática o como gustará referirse, como el principio de la decadencia de la metafísica y la que se lleva a término con las grandes religiones monoteístas.

En definitiva, la vida está y es en lo uno primordial (ur) como una unidad múltiple, efecto de lo singular a lo universal. Vida que subyace en la voluntad del mundo, en cada individualidad, en todo lo que está vivo, e incluso en cada juego de máscaras. La vida como misterio e inmensidad siempre en el juego del devenir; vida más allá y más acá de la verdad. En la destrucción y en la creación, en todo lo dionisiaco y apolíneo. La vida es arte en tanto voluntad de poder, todo lo vivo quiere, antes que nada, *dar libre curso* a su fuerza. La vida es radical, la inocencia del devenir, el acontecer del arte y sobre todo la vida son amorales. La vida es la hendidura que une y difiere, está en todas las expresiones de lo originario, y se nos muestra en la intuición. A partir de la *Gaya Scienza* la vida no necesitará de ningún dios. Porque "Dios ha muerto". La vida pues acontece y como tal será interpretada desde la *aparición* de las apariencias.

Arte/verdad/vida se manifiestan en la apariencia como fenómenos estéticos, y las relaciones entre ellos, siempre lo son, en tanto que apariencias de la apariencia. ¿No es la apariencia un modo de presentarse el ser? Parece claro, que Nietzsche contrapone una metafísica dualista del tipo socrático-platónico, y aunque sea imprescindible una distinción entre lo trascendente y lo immanente, opta por una duplicidad constitutiva de la realidad como la *verdad* de la vida. La entidad de esa duplicidad está en el fenómeno estético, la validez de lo sensible o de los sentidos tiene como referencia en la inmanencia de la voluntad, no ya como cosa en sí como lo entendió Schopenhauer. La inmanencia de la voluntad parece sustentar el sentido ontológico de la apariencia como el de su pluralidad. En este sentido, Nietzsche es profundamente antiplatónico y antidialéctico. ¿Cuál es la naturaleza de esa inmanencia? la naturaleza paradójica del fenómeno estético. Se produce cuando se destruye incluso la analogía con los dioses, como el caso de lo dionisiaco y lo apolíneo que simbolizan un supuesto antitético³⁷² de

³⁷¹"Los hombres más espirituales, suponiendo que sean los más valerosos, son también los que viven con mucho las tragedias más dolorosas: pero ellos honran la vida justo porque ésta les opone su hostilidad máxima." F. Nietzsche; Incursiones de un intempestivo. *El crepúsculo de los ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1993, pág.96

³⁷²"¿Qué significa los conceptos antitéticos apolíneo y dionisiaco, introducidos por mí en la estética, concebidos ambos como especies de embriaguez? - la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que este adquiere la fuerza de las visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excellence. En el Estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo. Lo esencial sigue siendo la facilidad de la metamorfosis, la incapacidad de *no reaccionar*." Ibid. pág. 92

fuerzas que representan su duplicidad simultáneamente, y sobre todo de la misma pluralidad. El socratismo³⁷³ supone el alejamiento de la relación antitética y el sentido originario de la vida misma, el abandono del carácter analógico del lenguaje y de la realidad con los dioses con nuestro mundo. El socratismo se plantea básicamente como una cosificación de la realidad vital, donde la apariencia no es más que un sustrato del tipo de la *doxa* (opinión) y alejada de la naturaleza, siendo ésta destinada y definida a través del carácter lógico del lenguaje, como una racionalización en la que el conocimiento es de lo universal. La búsqueda de la definición o la conceptualización de la verdad muy poco tienen que ver con el sentido ontológico de la experiencia dionisiaca del mundo o la constitución pasional en la que emerge la vida de los hombres y su conocimiento.

La consecuencia para el conocimiento es la intuición inminente del *Eterno retorno de lo mismo* como se verá. La significación topológica de esta visión será la clave para situar la intuición de Nietzsche sobre una posible filosofía de la diferencia. Lo que dirige al arte es ese devenir instante de la diferencia, asumiendo, más bien, su entrada desde esas fuerzas que inundan la inteligencia, por eso le fue tan brutalmente necesaria la crítica de todos los dominios de la cultura occidental, y especialmente el de la metafísica. El síntoma originario de esta crítica para Nietzsche, el momento abisal en el que se produce esta fisura con la vida, es la total identificación entre ser y pensar. La presencia voraz de esta abstracción pretende corregir la presencia de la vida, del lugar que ocupa lo apolíneo y lo dionisiaco. Su preferencia va virar para buscar y comenzar a deconstruir esa identificación entre ser y pensar. Tal viraje le conducirá a un análisis sobre el papel del lenguaje con la verdad y la apariencia. Y, obviamente, no lo hará desde el calmado y frío concepto o desde la visión ilusoria de una razón apegada al análisis crítico. La ruptura con la terminología de Schopenhauer será definitiva, ya que no hay una consideración moral de la existencia, ni trascendental ni trascendente, no hay nada previo que ponga sus condiciones salvo el azar, nada precede a la vida. La Grecia a la que va a dirigir ahora su análisis ya había iniciado una vía antidionisiaca previa a Sócrates. El socratismo es sólo una expresión y actitud que se personaliza en la figura histórica de Sócrates y que conlleva el hundimiento de la tragedia junto a las manos de Eurípides.

¿Es posible un saber *no* científico de la realidad? Lo primero delimitar el ángulo de los postulados que fundan el conocimiento de la ciencia, luego quizá comprobar qué es común a todos los conocimientos y saberes, si puede ser la estrategia y el método apropiado. Sobre todo dejar al desnudo la pretensión de universalidad y de validez de sus formulaciones. Aunque en el llamado periodo ilustrado hay cierto apoyo al pensamiento científico, muy pronto detectara que el síntoma ya fue inyectado por el optimismo socrático, cuando pretendía una definición que fuera más allá de los casos

³⁷³"La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo o monólogo: aunque, en la tragedia esquilea, aquélla había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la misma, como arte absoluto." *Sócrates y la tragedia*, Escritos preparatorios, en el *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Introd. y trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, undécima edición, Madrid 1993, en el texto desde ahora se remitirá por *Nacimiento* (NT), pág. 228.

particulares o de la convención al uso; bajo la mirada de Nietzsche la ciencia adolece del mismo síntoma que la metafísica, pues, comparten la ilusión del principio de causalidad, y lo que realmente se esconde como realidad es una impostura lógica y antropológica. Su crítica irá dirigida al positivismo, sobre todo a la pretensión de objetividad de la realidad.

Si el socratismo-platonismo aniquila el sentido ontológico que subyace en la tragedia, no sólo esta aniquilación será sobre el instinto dionisiaco, sino también sobre el instinto apolíneo. Lo relativo al socratismo y por clara extensión a la ciencia en general, va a seguir siendo tramitado y evaluado en obras y escritos posteriores al *Nacimiento*³⁷⁴. Una vez explorado el límite de la significación de la música como lenguaje de los sonidos y como expresión simbólica de la experiencia dionisiaca se produce un cambio de *leitmotiv*, puesto que la analogía principal no estará entre la música y el lenguaje, sino que verá, partiendo sobre sus *Escritos sobre retórica*³⁷⁵ y su breve escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, un verdadero hervidero para plantearse de modo radical el lugar que ocupa el lenguaje si es una vía hacia la episteme o no. Mientras que en el *Nacimiento* de la tragedia el lenguaje no podía alcanzar el simbolismo universal de la música, ya que ésta resuelve la contradicción primordial, del dolor primordial << existente en el corazón de lo Uno >> parece que la música precediera a la apariencia misma. << Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica.³⁷⁶>>

La música, por su peculiaridad, es el arte por excelencia de las intermediaciones, el sonido es el <<medium>> que simboliza las posibilidades de los diferentes modos de placer (lust) y dolor o displacer (Unlust). El pensamiento trágico se vislumbra como una interacción necesaria de dos dominios que comparecen: lo visual como dominio de lo apolíneo, y lo auditivo como dominio de lo dionisiaco. El arte sería la esfera de estas intermediaciones que constituyen la expresión simbólica del impulso creador de las

³⁷⁴Desde la polémica con la postura filológica como ciencia, empieza a mostrarse la necesidad de ver esta extensión de su análisis a todos los fundamentos de la cultura occidental y acentuar en su aspecto radicalmente crítico, desde *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, *Humano demasiado humano*, *Aurora*, *La Gaya Scienza*, *El crepúsculo de los ídolos*, *Mas allá del bien y del Mal*, *la Genealogía de la moral o el Anticristo*.

³⁷⁵Nietzsche, F.; *Escritos sobre retórica*, Introd., trad. y notas de L.E. de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000. Incluyen los siguientes: *Descripción de la retórica antigua (Darstellung der antiken Rhetorik)* semestre de invierno de 1872; *Anexo. Compendio de la Historia de la Elocuencia (Anhang. Abriß der Geschichte der Beredsamkeit)*; *Historia de la Elocuencia griega (Geschichte der griechischen Beredsamkeit)*, semestre de invierno de 1872-1873; *Notas sobre retórica*, verano de 1872- comienzos de 1873; *Introducción a la retórica de Aristóteles (Einleitung zur Rhetorik des Aristóteles)*, semestre de invierno de 1874-1875. En esta magnífica edición faltaría un brevísimo escrito, de apenas hoja y media, en la que aborda *El origen del lenguaje (Von Ursprung der Sprache)*, 1869-1870). Sería pertinente leer la introducción de las *Obras completas* Vol. II. *Escritos filológicos*, edición dirigida por D. Sánchez Meca y traducción, introducciones y notas de M. Barrios Casares, A. Martín, L.E. de Santiago Guervós, miembros del SEDEN (Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche), Tecnos, Madrid, 2013.

³⁷⁶NT. op. cit. pág. 72

fuerzas trágicas. Por el momento en el Nacimiento de la tragedia será la voluntad el término en el que se dimensiona la capacidad transfiguradora de la de la apariencia en símbolo. Este es el proceso transversal de la experiencia dionisiaca que deja rastro en el cuerpo trágico de quien se ha sometido a la transmutación de la embriaguez. La vida singular de un hombre espiritual como Obra de arte. El proceso de la individualidad que se transfigura y muta es un dinámico modo de desubjetivarse. Aunque todavía influido por Schopenhauer lo llama Uno primordial, pero la perspectiva de Nietzsche da un giro radical al planteamiento pesimista de Schopenhauer. La verdadera batalla filosófica se enciende, "las Madres del ser" han sido violentadas por la construcción afirmativa de la vida, la adaptabilidad de los *estados dionisiacos* que se fusionan en el pensamiento porque este es acción. Insiste el filósofo de Röcken, en el carácter universal de la experiencia y los estados dionisiacos, pero que esto es posible cuando lo apolíneo transforma lo dionisiaco. Será el cuerpo y no el intelecto el gran transformador y el vehículo de esta fuerza arrolladora en el ritual de la danza y del juego. Los festejos dionisiacos son colectivos y tienen el poder de convocar a una comunidad. Esta convocatoria colectiva ante los excesos disuelven las estructuras sociales donde todos son un Uno disperso. Ese Uno en dispersión es el umbral de la naturaleza con la fuerza simbólica de lo diverso en sus distintas transfiguraciones que se van expresando corporalmente en potencia creativa y mimética. El resultado del poder y potencial de la experiencia dionisiaca a través de la ritualización proyecta la carga simbólica del mundo sobre la naturaleza. Nada permanece en sombra porque las mismas sombras ocultas se trasparecen en imágenes, lo visual, con la música adicional y la presencia de lo auditivo forman un conato de realidad que va más allá de los fundamentos socráticos posteriores. Tragedia y poesía lírica, el coro, son un claro ejemplo de que *Dioniso habla el lenguaje de Apolo*. Y aunque Nietzsche, de algún modo, se mantiene en la tradición de considerar al mito de Dioniso como una verdad trascendente, va más allá del límite perceptible del abismo y torrencial abundancia que caracteriza al mito, sino que persiste en él un ángulo ontológico el de estar vinculado a una inmanencia inexpresable entre lo real-ideal³⁷⁷. Posiblemente lo que le incitaría a Nietzsche es el perfil mediador de lo dionisiaco entre lo real-ideal de la inmanencia. Lo inmanente se hace visible a través del símbolo, y éste es el modo de expresión más primigenio; inmediatez, totalidad, necesidad, intuición, imaginación son los ingredientes o los aditivos de la experiencia dionisiaca. Se vislumbra en el símbolo un comienzo en suspensión, un pre- tiempo (Vorzeit) o un pre- mundo (Vorwelt) que incide en la poderosa potencia de lo inconsciente, esto será nombrado como Voluntad de poder ligado al Eterno retorno de lo mismo³⁷⁸.

La tragedia musical en la que el mito trágico se hace presente es juzgada por la intensidad de sus efectos. En estos efectos la coexistencia de las fuerzas apolíneas y dionisiacas alcanzan su máxima intensificación en llevar el efecto final de lo trágico a la consumación de los propósitos artísticos del genio trágico. Inocular la vivencia total individual y singular para alcanzar la mirada expectante hasta fecundar la escena, y ser

³⁷⁷ Mariño Sánchez, D.; *Injertando a Dioniso. Interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2014. Es una magnífica síntesis actualizada de las investigaciones historiográficas sobre Dioniso. También se puede consultar la clásica de Otto, W.F.; *Dioniso. Mito y culto*. trad. C. García Ohlrich, Siruela, Madrid, 2001

³⁷⁸ Ibid. pp. 49 ss.

coparticipe de un deseo colectivo, comunitario en la imagen simbólica. Esto desvela y desgarrar el Velo de Maya. Lo trágico es el desgarramiento de la individualidad que presenta con radicalidad el sentido y el valor de la existencia desnuda ante el placer y el dolor de la vida. La existencia a la intemperie de la vida. Dioniso es el portador de las máscaras posibles que transmutan en cada existencia. La construcción vital de esta transmutación genera mucho más fuerza como efecto de poder creador, pero también la corporeidad de los afectos y sus relaciones. Se puede dejar dicho que la Voluntad de poder es en cada instante en que se transmuta en más fuerza y en más poder lo que da sentido y valor a la vida. No hay trascendencia, no hay realidad como moral, no hay un fundamento estético; todo comienzo es un devenir eterno de las fuerzas y del poder llegar a ser más en lo que lo único que le precede es la vida. Con rigor, todo lo dionisiaco no procede de ningún principio exclusivamente antropogenético, sino más bien de un modo metafórico de determinar las mediaciones ontológicas del ser del devenir. Lo que fluye en la existencia de los hombres va más allá del valor y el sentido, pues, resulta imperativa la experiencia dionisiaca. No hay devenir del valor y el sentido porque no hay conceptos, ni ideas estéticas, fruto de una trascendental condición subjetiva, la verdad que se desprende de esta condición subjetiva niega el valor positivo de la ilusión cuando se sabe que es un ejercicio ilusorio para soportar los azotes de la vida. La ilusión engendra las apariencias y se libera las posibilidades de la creación artística del hombre, donde el arte faculta para ordenar el mundo de las apariencias. Este proceso originario de la creación del arte transita, al modo de devenir, como fenómeno estético, apariencias sucesivas que van concatenándose creativamente en el binomio arte/obra de arte.

¿Dónde ubicar el papel del intelecto humano (der menschliche Intellekt) en relación a la realidad, después del abandono de lo Uno primordial, y todo lo descubierto en torno al fenómeno (estético)?, ¿qué sucede con la representación? La respuesta sigue siendo evidente para una supuesta teoría del conocimiento en Nietzsche: la apariencia. La representación es sencillamente un símbolo, y los sucesivos movimientos que normalmente pudieran ser atendidos como un movimiento eterno fundamentado por el sentido estático del ser (de los entes) no es más que apariencia. Tampoco el intelecto puede llegar a la esencia de los objetos, desde un sujeto adscrito desde las omnipresentes condiciones a priori marcado por su finitud. Esta perspectiva, obviamente, no es trascendente por sí misma, y no hay un acceso que garantice una objetividad ante eso que llamamos lo real³⁷⁹. Porque nuestra experiencia está limitada a nuestra constitución fisiológica, y funciona como un *a priori* múltiple. El intelecto³⁸⁰ tiene una experiencia directa, sensitiva sobre los objetos, pero la intuición ya se activa sobre la apariencia como un *fatum* real. No hay facultades que sean garantía de traslucir la objetividad como una realidad al margen del proceso ilusorio y de la imaginación, porque no hay una esencia de las cosas ni una verdad. No hay una finalidad cognitiva previa en un individuo o incluso en una colectividad más que la convencionalidad del lenguaje en la comunicación social. << Si por el contrario la voluntad contiene en sí la

³⁷⁹ Sobre esta cuestión se sabe que influye sus lecturas sobre F.A. Lange.

³⁸⁰ "(...) el intelecto es sólo un órgano de la voluntad y tiende su actividad, con una codicia necesaria, hacia la existencia, y que respecto a su fin se trata solamente de distintas formas de la existencia, pero nunca de la pregunta por el ser o no ser. El intelecto nunca tiene como fin la nada, y tampoco un conocimiento absoluto, puesto que éste sería un no-ser respecto al ser." FP op. cit. 7[125], pág.176

multiplicidad y el devenir, ¿hay entonces un fin? El intelecto, la representación deben ser independientes del devenir y del querer, la simbolización continúa tiene puros fines volitivos, pero la voluntad misma no tiene ninguna necesidad de representaciones, luego tampoco tiene ella un fin; el fin no es otro sino una reproducción, un rumiar en el pensamiento consciente de aquello que ha sido vivido. El fenómeno es una simbolización continua de la voluntad.³⁸¹>>

*Apariencia y lenguaje*³⁸² son necesariamente los centros o el lugar de los criterios y perspectivas sobre la posibilidad de la "verdad". El lenguaje parece incluir la finalidad de hallar el sentido de la verdad en la que la tradición filosófica asienta sus fundamentos. Una vez que Nietzsche descubre el carácter inconsciente de la voluntad, que es el modo en el que nombra esa acción singular, se cuestiona que el origen del conocimiento tenga su base en el intelecto, se pierde su calado fundamental, pero por otro lado ¿se valida el carácter estructural que ofrece el lenguaje para relacionar y comunicar el ámbito de nuestras creencias? La convencionalidad del lenguaje problematiza directamente con la posibilidad del conocimiento para alcanzar o acercarse a algo como conocer la <<cosa en sí>>, o la esencia de los objetos, o realidades y verdades unívocamente absolutas³⁸³. En un intenso y brevísimo texto entre 1869 y 1870, *Von Ursprung der Sprache* (*Sobre el origen del lenguaje*)³⁸⁴, Nietzsche expone con claridad las primeras claves de este viaje inevitable de su pensamiento hacia el lenguaje; la primera de las afirmaciones que sorprende es que el lenguaje no es obra de la consciencia ni de una solo individuo ni de una colectividad, más bien, el lenguaje es lo que precede al pensar, por lo tanto, el lenguaje es previo a cualquier pensamiento sea este filosófico o científico. El lenguaje es fruto del instinto - sigue afirmando Nietzsche- y el instinto no surge de la reflexión consciente, tampoco es la consecuencia de la organización corporal de un organismo, ni de ningún mecanismo cerebral, ni efecto de nada que provenga de fuera, ajeno a su esencia, más bien es obra del individuo o de una colectividad según su carácter. No hay conciencia del origen, pertenece al sentido arbitrario de convenciones donde el lenguaje es fruto de un estado anímico. Este estado natural anímico procede de la experiencia individual y colectiva conformándose una singularidad, en el que el instinto precede incluso al lenguaje. Del mismo modo que los gestos y el grito van antes que la entonación, y la fuerza instintiva de un lenguaje, incluso, es anterior al lenguaje ya articulado³⁸⁵. Arte y

³⁸¹Nietzsche, F.; (FP) op. cit. 5[80], pág. 131

³⁸²Otra de las profundas influencias asumidas por Nietzsche la que se produce con la lectura de *Geschichte des Materialismus* (Historia del materialismo), 1965 de Lange. Sobre todo en lo relativo a la significación de las apariencias y entender la metafísica como una forma poética. La creación es la invención de falsificaciones o ficciones, de nuevo se computa como satisfacción estética. Léase a Vaihinger, H.; *La voluntad de ilusión en Nietzsche*. trad. de T. orduña en *Sobre verdad y mentira extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990 (VM)

³⁸³Nietzsche, F.; *ÜberWahrheit und Lügeimausse rmoralischen Sinne*, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de Luis ML. Valdés, Tecnos, Madrid, 1990 (VM)

³⁸⁴Nietzsche, F.; *Von Ursprung der Sprache* (1869- 1870). *Sobre el origen del lenguaje*, trad. de D. Sánchez Meca, en *Obras completas* Vol. II. Escritos filológicos, Tecno, Madrid, 2013, pp. 819- 821

³⁸⁵En este texto menciona y comparte en líneas generales las posturas más sobresalientes de los pensadores que abordaron el problema del lenguaje, J.J. Rousseau, De Brosses, Lord Monboddo, especialmente Herder y Schelling. Reproducimos las citas que el propio Nietzsche recoge de ambos

lenguaje proceden de la fuerza de lo inconsciente y del instinto. Lo que sea el carácter para Nietzsche es una cuestión que somete a génesis el grado diferencial entre los individuos y los pueblos. El carácter, a diferencia de lo que se entiende por personalidad, sería aquello que nos diferencia como individuos, lo que nos hace únicos, seguramente también en la perspectiva con la que usamos nuestra experiencia y nuestras sensaciones, siguiendo la doble etimología de entender el *ethos* griego como es el caso de Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. Por el momento esta deriva hacia el lenguaje no es una ruptura de las tesis esenciales del *Nacimiento*, aunque si se abandonará aquella terminología deudora de sus maestros (Schopenhauer, Wagner); hay un desplazamiento de intereses dejando en sombra el papel de la música o el de la tragedia e incluso el arte. Lo que prosigue es una intención de sumergir a la filología en ámbitos filosóficos y de que interactúen ambas en problemáticas comunes como lo pueda ser el del lenguaje. De hecho, hay un intento de recuperar la reputación como filólogo en estos llamados escritos filológicos³⁸⁶. Lo que sus escritos filológicos, especialmente los que tienen a la retórica como objeto de reflexión, deja entre ver tanto las influencias recibidas en este periodo como la originalidad de la propuesta dada por Nietzsche. La retórica será el resultado de una peculiar exégesis, va más allá de la finalidad de la retórica de persuadir utilizando técnicas en la oratoria y en la elocuencia para convencer, tampoco se centrará en la capacidad de la retórica en convertirse en un arte de habilidades que regulan y articulan la palabra para forjar un discurso excelente sobre cualquier asunto, sino que la retórica permite vislumbrar - según Nietzsche- la actividad inconsciente del lenguaje, porque si hay un nexo de origen entre el lenguaje y el arte es su inicio inconsciente como ya se ha señalado en el párrafo anterior³⁸⁷. El lenguaje transmite emociones inconscientes a otro, y esta transmisión

autores por ser muy significativas para la comprensión posterior del pensamiento de Nietzsche. "Así, la génesis del lenguaje obedece a un impulso (*Drängniss*) tan íntimo como, en el momento de su madurez, el impulso (*Drang*) del embrión a nacer. (Herder) " ; " Como sin lenguaje no sólo no se puede pensar ninguna conciencia filosófica, sino ni siquiera humana, no es la conciencia la que ha presidido la formación del lenguaje; y sin embargo, cuanto más profundamente penetramos en él, tanto más rotundamente se descubre que su profundidad supera con mucho la creación más consciente. Con el lenguaje ocurre como con los seres orgánicos; creemos verlos formarse ciegamente, y no podemos contravenir la insondable intencionalidad que rige su formación hasta en sus más mínimos detalles. (Schelling, *Filosofía de la mitología* 1ª parte, lección 3ª). " Nietzsche, F. ; op. cit. pág. 821

³⁸⁶"Tan pronto como se acerque interiormente a la Antigüedad, el filólogo experimentará el impulso pedagógico y sentirá el deseo ardiente de ser un verdadero erudito. En este estado ya está maduro para los estudios de filología. Intentará entonces orientarse, en primer lugar, en el conjunto. Lo más importante entonces es hacer la experiencia de lo que significa apropiarse (aneignen) realmente de los antiguos. (...) Es preciso que el filólogo clásico se apoye constante y firmemente en la filosofía con el fin de que su reivindicación del clasicismo de la Antigüedad, frente al mundo moderno, no suene a pretensión ridícula. (...) El filólogo debe, pues, ejercitarse, ante todo, en la universalidad, considerar las cosas con seriedad y amplitud, y separar a su ser y a su entorno de lo disperso. Por eso debe estudiar filosofía, por una necesidad interna." Nietzsche, F.; *Enciclopedia de la filología clásica: cómo se llega a ser filólogo*. (1870-1871). *Obras Completas*, trad. de D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, pp. 297- 312

³⁸⁷Aunque en las lecturas que realizó nuestro filósofo de Schopenhauer y Hartmann donde el origen del lenguaje es inconsciente, serán otras lecturas las que le permitirán adentrarse en esta problemática. Siguiendo la introducción de D. Sánchez Meca a las *Obras completas* Op. cit. pp. 64- 70, los autores que leyó para la elaboración de sus escritos sobre retórica fueron tres: el manual de R. Volkmann, G. Gerber, quizá el que más se ve su influencia, y F. Blass. Destaquemos que la obra de Gerber, *Die Sprachlehre als Kunst*, Browberg, Mittler, 1871-1872, 2 vol., especialmente el 1ª, cuya tesis principal de que el lenguaje tiene un origen artístico, será la clave para las reflexiones de Nietzsche hasta *Sobre verdad y*

interactúa previamente en una comunicación ya regulada o codificada en los usos y estructuras gramaticales o semánticas. El lenguaje no es más que el modo de expresión instintiva como fuerza y efecto que desbordan nuestras impresiones en imágenes. El ser humano capta sólo excitaciones desde su individualidad, no la esencia de las cosas, por eso la necesaria trasposición como efecto de la actividad artística sobre la simultaneidad de la excitación y producción de imágenes (sonoras si viene al caso), permite encauzar una supuesta teoría del conocimiento en que las sensaciones y las intuiciones son la base o extracto a una posible manifestación que proceda del inconsciente. Desde esta exégesis la palabra no sería más que el reflejo de la entonación primera de ese impulso. Lo que importa de la palabra no será su referente cósmico, sino las tramas de intensidad y excitación que expresan las emociones. La retórica es la llave a un nuevo paradigma reivindicativo de la diferencia, al considerar que el *lenguaje es retórico y metafórico*, que este carácter metafórico expresa con mejor veracidad lo inconsciente y su fuerza que la estructura trópica y sus figuras. La *realidad* del mundo desde un gran artificio para soportar la vida. La retórica es el arte consciente de activar el lenguaje inconsciente que actúa al transmitir una <<aprehensión subjetiva>>. << El hombre que configura el lenguaje no percibe cosas o eventos, sino impulsos (Reize): él no transmite sensaciones, sino sólo copias de sensaciones. La sensación, suscitada a través de una excitación nerviosa, no capta la cosa misma: esta sensación es representada externamente a través de una imagen. Pero hay que preguntarse, sin embargo, cómo un acto del alma puede ser representado a través de una imagen sonora (Tombild). (...) Sin embargo, puesto que es algo extraño -el sonido- ¿cómo puede entonces producirse algo más adecuado que una imagen? No son las cosas las que penetran en la conciencia, sino la manera en que nosotros estamos ante ellas... (...) Nunca se capta la esencia plena de las cosas. Nuestras expresiones verbales nunca esperan a que nuestra percepción y nuestra experiencia nos hayan procurado un conocimiento exhaustivo, y de cualquier modo respetable sobre la cosa. Se producen inmediatamente cuando la excitación es percibida. En vez de la cosa, la sensación sólo capta una señal (Merkmal). Este es el primer punto de vista: el lenguaje es retórica, pues sólo pretende transmitir (übertragen) una *doxa* y no una *episteme*.³⁸⁸

La exégesis de sus escritos sobre retórica se centra en lo previo a la palabra y al concepto. Nuevas dicotomías que dejan en evidencia la necesidad de una crítica sobre la imagen del mundo que supuso la simbiosis entre pensar y ser. Esta exégesis pretende llegar al comienzo, al impulso que determina el origen mismo del lenguaje y de la posibilidad de un conocimiento. La reivindicación de la metáfora frente a la metonimia nutre, sin lugar a dudas, el trasfondo ontológico que subyace en el pensamiento nietzscheano, donde el paradigma entorno al lenguaje será un nuevo límite a la epistemología y metafísica moderna o subjetiva. Perdurará en el tiempo la tesis de que el lenguaje procede de la producción artística de los individuos, y de como el lenguaje se muestra como la realidad del mundo y se funden en la metáfora; así debería ser vista una obra tan inmensa como es *Así habló Zaratustra*, como el resultado de la consciencia de la fuerza inconsciente como la cumbre del juego de metáforas, con la

mentira extramoral, como consecuencia gnoseológica clara será que la *verdad es interpretación*.

³⁸⁸Nietzsche, F.; *Darstellung der antiken Rhetorik*, Descripción de la retórica antigua. Semestre de invierno de 1872. En *Escritos sobre retórica*, introd., trad. y notas de L.E. de Santiago Guervós, ed. Trotta, Madrid, 2000, pp. 91-92

culminación de la *transvaloración de los valores* (Umwertung aller Werte).

Después de la lectura de Lange, Nietzsche hace suyo la necesidad consciente del sentido ilusorio de la verdad, como una clara consecuencia también de su primera obra. Apariencia e ilusión (Whan) es la "verdad" del arte. El mito que se ha perdido para los modernos fue sin embargo una necesidad para los griegos, admitido y usado por el propio Platón. Una vez que se ha seguido la exégesis iniciada por Nietzsche será preciso insistir lo que determina la capacidad de nuestro intelecto, y como coincide con una génesis del lenguaje. Es preciso adentrarse en los dominios de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Si el intelecto es el modo en el que los individuos conservan el hálito de su vida es porque sus fuerzas tienen su base en el fingimiento. Vivir con el brillo de la apariencia y la mirada ilusoria con la que se perciben las cosas. Parece como si estuviera oculta la naturaleza de las cosas. Es la necesidad de vivir en sociedad, ese estado natural del individuo, lo que le produce el deseo de utilizar el intelecto, desde el fingimiento, para comunicarse con los demás. El deseo del hombre por habitar desde el sentido de la verdad sólo lo consigue estableciendo una red de analogías para mantenerse en la vida. << ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?³⁸⁹>>. Si se persiste en creer esta imaginaria identificación del lenguaje con la verdad de las cosas, entonces, partimos de la falsedad del principio de razón. Designar a cada palabra una legitimidad es una ilusión subjetiva. << ¿Qué es una palabra? la reproducción en sonidos de un impulso nervioso³⁹⁰>>. Sonido, imagen y transformación son la secuencia de un proceso cognitivo (intelecto) que no alcanzará a conocer la cosa en sí, pero sí puede designarse en la misma creación de lenguajes, y ser expresada como metáforas. Ahora el lenguaje es metáfora, un recurso trópico y retórico³⁹¹. El criterio definitivo de lo que el lenguaje es, está en la olvidada y humillada retórica. La experiencia se ajusta al origen retórico y metafórico del lenguaje, a la convencionalidad de sus estructuras. Se vuelve a retomar un eco de la sofística de Gorgias aunque con diferencias. Gorgias disuelve la simbiosis entre pensar y ser con un argumento, tras una pirueta lógica de reducción al absurdo: << Además, si lo pensado fuera existente, lo no existente no podría ser pensado, pues de lo contrario se predica lo contrario, y lo contrario de lo existente es lo no existente. En consecuencia y de un modo absoluto, si a lo existente se atribuye la inteligibilidad, a lo que no existente hay que atribuir la ininteligibilidad³⁹²>>. En Nietzsche no hay una radicalidad ontológica porque lo que está asumiendo es la inversión del platonismo. Aunque se puede decir que hay una consideración parecida al poder de la palabra³⁹³ en la dimensión de transmitir y persuadir para llegar a veracidades necesarias para sostenerse en la vida.

³⁸⁹Nietzsche, F.; VM. op. cit. pág. 21

³⁹⁰Nietzsche, F.; Ibid.

³⁹¹"(...) no poseemos, sin embargo más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas". Nietzsche, F.; VM. op. cit. pág. 23

³⁹²39. *Sext., Dv. matem., VII*, 65 y sigs. En Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, trad. de J. Barrio Gutiérrez, Orbis, Barcelona, 1980. pág.143

³⁹³"La palabra, dice Gorgias, se origina a partir de las cosas del mundo exterior en cuanto se presentan a nosotros (esto es, a partir de lo sensible). Así, de la presencia del sabor nace en nosotros la palabra relativa a la cualidad, y de la impresión de color la referente al color. Si esto sucede así, la palabra no es representativa del mundo exterior, sino que es el mundo exterior el que vuelve significativa la palabra." Ibid. pág. 144

Pero lo que interesa es que las metáforas son producidas desde el arte y también donde comienza la diversidad de percepciones que pueden ayudar a ser inteligibles, y en el procesar representaciones de las cosas como efectos de esta producción de metáforas³⁹⁴. Lo moral también se puede reducir a registros lingüísticos y éstos terminan por imponerse socialmente hasta convertirse en un deber o imperativo, olvidándose del carácter genético de su convencionalidad. Las metáforas son identificadas como verdaderos conceptos. Lo concreto, lo singular, lo cualitativo deja de ser útil para acceder a lo real, y será el concepto suministrador cognitivo como devenido universal³⁹⁵ cuyo origen ha sido cierta ilusión causada por una metáfora. A parte de este proceso cognitivo (estado natural) también parece describir el argumentario psicosocial en la que se desenvuelve la realidad de los hombres. Entre la apariencia y la verdad sólo puede el lenguaje ser el cumplimiento del deseo de los individuos socialmente integrados en un mismo hilo conductor, a través de encontrar sucesivas analogías entre percepciones o efectos que producen a su vez relaciones, y son las relaciones lo único que apartamos dentro del espacio y el tiempo; una ley de la naturaleza - siguiendo a Nietzsche-, no se puede conocer en sí, sólo sus efectos; por ejemplo, remite a las relaciones de esos efectos a formas que reconocemos como hábitos propios, como dar nombres a las imágenes; << En efecto, de aquí resulta que esta producción artística de metáforas con las que comienza en nosotros toda percepción, supone ya esas formas y por lo tanto, se realizará en ello; sólo por la sólida persistencia de esas formas primigenias resulta posible explicar el que haya podido construirse sobre metáforas mismas el edificio es efectivamente una imitación, sobre la base de las metáforas, de las relaciones de espacio, tiempo y número.³⁹⁶>>. Para Nietzsche, hábito y signo se mezclan en el intelecto como un andamiaje metonímico que queda reducido a concepto, se hacen enlaces como si hubiera una regularidad de las intuiciones a las abstracciones. Pero ni la intuición ni las abstracciones tienen la capacidad espontánea para la creación de metáforas porque son éstas el gran constructo artístico de las relaciones posibles, la experiencia sólo parece ser entendida como un acto estético, como una actividad del arte como juego en lo real. << El arte es más poderoso que el conocimiento puesto que aquel quiere la vida, y éste sólo alcanzará, como última meta, la aniquilación.³⁹⁷>> Lo que empieza a vislumbrarse con claridad es que el arte es lenguaje y éste es anterior a la verdad. Esta deriva del pensamiento nietzscheano sobre el lenguaje supone una nueva vinculación dicotómica entre lenguaje y verdad. La experiencia dionisiaca del mundo revela el carácter ontológico de la expresión de las fuerzas y ese modo de expresión es el lenguaje. El caso es que esa expresión lingüística construye, no de un modo inmediato de la naturaleza o desde ella, ya que en el nombrar las cosas nada hay de la esencia misma de las cosas, más bien construye

³⁹⁴"¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible..."Nietzsche, F.; VM. op. cit. pág. 25

³⁹⁵"Todo concepto se forma por equiparación de casos iguales". Nietzsche, F.; VM. op. cit. pág. 23.

³⁹⁶Nietzsche, F.; VM. op. cit. pp. 32-33

³⁹⁷Nietzsche, f.; Fragmento póstumo, *Über das Pathos der Wahrheit* (KGB 254). *Sobre el Pathos de la verdad*, trad. M. Barrios Casares, ER, revista de filosofía, nº 3, Sevilla, 1989, pág. 128.

un saber de las apariencias; la metáfora es lo originario del lenguaje. Lo que se llama conocimiento es un proceso de metaforización. La metáfora es una construcción ilusoria que utiliza el artista (trágico) como efecto del impulso del estado de embriaguez. La verdad sigue bajo el Velo de Maya del propio intelecto, éste es sólo el espejo de la función del lenguaje. La capacidad del arte, se dijo, está en la capacidad de transformar sucesivas apariencias en actividad artística. Metaforizar la existencia del mundo a través del arte es *Übertragung* (transferir, trasladar), sacar fuera de sí lo individual a su efecto expansivo. Ese efecto es ya consciente. Darse libremente a la metáfora es una inmediata transposición creativa del artista trágico como creador de lenguaje. El lenguaje metafórico se expande en las relaciones entre los hombres con su entorno social y político, de nuevo esta relación es por analogía. La metáfora misma es una analogía de las apariencias, y éstas son el modo de construir de las fuerzas instintivas. La transvaloración será también el resultado del juego de lenguaje o de metáforas en el acto creativo.

La metáfora sería como el cuerpo del lenguaje. Los procesos metafóricos varios son propios de la actividad instintiva, la más originaria del ser humano, y como se va afianzando su proceder inconsciente. La metáfora es otro puente entre lo propio y lo impropio al estar relacionado con los distintos desplazamientos y alejamientos de la apariencia, o de la propia metáfora que pierda su fuerza o se aleje del cuerpo. El gran síntoma está en la simplificación racional y lógica, y, del gran olvido de nuestra tradición metafísica donde se han aniquilado sus nexos originarios con la vida. Síntomas de la enfermedad de la cultura occidental que aniquila a las inteligencias múltiples convirtiéndolas en la gran ilusión de un mundo cosificado y estático. La mirada de Nietzsche se vuelca en los inframundos que preceden a las identidades de una razón instrumentalizada en la simplificación lógica. El lenguaje está en esta presencia de los inframundos, el lenguaje, se quiere insistir, es anterior a la verdad. Metáfora y cuerpo son los nexos que afirman toda fuerza inconsciente como una trama psicofísica ineludible que precede a los procesos prelingüísticos y prelógicos. No se piensa sino que se interpreta la realidad, y será el artista quien mejor lo haga. La verdad es el hablar de las metáforas, interpreta destruye y construye, deviene en cada impulso un allá expresado originariamente en una nueva metáfora. Un lenguaje que es propiamente, genealógicamente, metáfora insigne. ¿Precede la metáfora al lenguaje mismo?, y ¿es éste, a su vez, un efecto de la transfiguración metafórica? La visión dionisiaca se prolonga con la transposición (*Übertragung*), y ésta transposición deviene en metáforas.

Se podría adelantar el carácter creativo de la filosofía si se tuviera en consideración la creación de metáforas, y considerando a los conceptos como << residuos de metáforas >>³⁹⁸. Porque la filosofía está dentro de la dimensión estética, relaciona un mundo de metáforas. Identidades y semejanzas generan una red de interferencias y

³⁹⁸"Mientras que toda metáfora intuitiva es individual y no tiene otra idéntica y, por tanto, sabe siempre ponerse a salvo de toda clasificación, el gran edificio de los conceptos ostenta la rígida regularidad de un *columbarium* romano e insufla en la lógica el rigor y la frialdad de la matemática. Aquel a quien envuelve el hálito de esa frialdad, se resiste a creer que también el concepto, óseo y octogonal como un dado y, como tal, versátil, no sea más que el residuo de una metáfora, y que la ilusión de la extrapolación artística de un impulso nervioso en imágenes, si no la madre, sí sin embargo la abuela de cualquier concepto. "Nietzsche, F.; VM. Op. cit. pp. 26,27

referencias. La metáfora entendida como una secuencia continuada de razonamientos analógicos (Analogieschluss)³⁹⁹. Aquí en este engranaje eminentemente estético, la invención poética resalta como aquel ámbito de mediaciones de las fuerzas creativas especialmente las dionisiacas, y que después estas fuerzas serán recreadas como Voluntad de poder. La metáfora es la condición necesaria que cumple las fuerzas artísticas para la sobreabundancia de imágenes; ficciones y fábulas, poetizar lo extraño, actuar en lo paradójico etc. Siempre hay cierta energía vital en la dinámica de todas las interferencias de la metáfora. Recuérdese el carácter siempre singular de la vitalidad individual que actúa. Todo un organigrama ontológico de la *Metáfora*⁴⁰⁰ como juego de la perspectiva del devenir singular para determinar la pluralidad, en aquel orbe del lenguaje donde se repite múltiples simulaciones que pueden ser expresadas y experimentadas como embriaguez, ese estado inconsciente propicio en el que emerge. La pluralidad radical es lo que ontológicamente queda afirmado en lo que deviene como realidad. Pareciera como si la realidad se antepusiera a una verdad homogénea. Si hay realidad, ésta es pluralidad, y el ser devenir. El arte posee originariamente un asentamiento fisiológico y psicológico como relaciones de afectos y actúa de manera inmediata como efecto de sus fuerzas, El lenguaje que tiende al impulso de la formación de metáforas (Trieb zur Metapherbildung) determina el carácter ontológico del arte, más allá del efecto estético del que se partía. Lo cierto, es que sólo a través del lenguaje hay posibilidad de un saber, del mismo modo que la realidad que acontece como una experiencia que genera la fuerza de las imágenes, de las apariencias representadas, donde la metáfora es el efecto del juego creativo de ese mismo acontecer que posibilita el lenguaje. Si el concepto tiene una validez, como pretensión, no estará sujeto al tiempo, y sólo puede ser legitimado si se reconoce el origen metafórico en la que devienen todas las abstracciones. Resulta evidente que en el análisis que lleva Nietzsche sobre el lenguaje vuelve a toparse con el pensamiento estructurado de la tradición metafísica. Se hace cada vez más patente el carácter sintomático, enfermo, según Nietzsche, que contiene dicha tradición. No obstante, el lenguaje contiene la memoria de aquello que ha sido olvidado. El lenguaje, el concepto, la palabra, esta fisiología del devenir, no tienen un significado propio e idéntico sino siempre análogo. De esta manera resalta la vitalidad y dinámica del lenguaje. Se entenderá por dinámica del lenguaje como voluntad que se impone como fuerza instintiva, donde todo subsiste en el impulso (Trieb) del propio cuerpo a su vez, como gestor de pulsiones y sensaciones. Obviamente, la imagen resultante conlleva esta acción como sonido (palabra), y su representación es la raíz del concepto. El modo de esta dinámica del lenguaje y la representación no es más que una manera análoga del ser del devenir singular de la realidad. Deja en evidencia que las representaciones son signos o símbolos. El intelecto es la propia actividad analógica, es el proceso mismo en términos de transposición (Übertragung). << El mundo de las representaciones es el medio de mantenernos en el mundo de la acción y constreñirnos a actuar al servicio del instinto. La representación es un motivo para la acción: mientras que ella no toca la esencia de

³⁹⁹ Puede leerse la reflexión y las referencias bibliográficas que se encuentran en: La Metaforización del lenguaje: un proceso artístico, Cap. 11 de *Arte y Poder*, de L.E. de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2004

⁴⁰⁰ "Metáfora quiere decir que se trata como idéntico algo que se ha reconocido en un punto como semejante" Nietzsche, F.; *FP*. Vol. I. 19[249]. op. cit. pág. 376

la acción. El instinto que nos impele a la acción y la representación que interviene en la conciencia como motivo están separados el uno de la otra, la libertad de la voluntad es el mundo de estas representaciones, que se precipitan en medio de él, es la creencia de que motivo y acción se condicionan necesariamente entre ellos.⁴⁰¹>>

La voluntad es inconsciente, todo acontecer remite a este mostrarse inconsciente⁴⁰², cuya fisiología evidente es escenificada por los impulsos. El hombre está ante las cosas, mientras sigue un proceso continuo la transferencia en imágenes de sensaciones, o imágenes de imágenes que se relacionan en una permanente red de transposiciones metafóricas. ¿Acaso estas transposiciones metafóricas son la esencia del mundo?, ¿acaso es una construcción sintética de este gozne entre apariencia y la cosa en sí (voluntad)? La metáfora es la cima de esta transposición- gozne entre la apariencia y la cosa en sí como garante de la realidad del mundo. No es el reino del escepticismo, sino más bien el lugar en la que la vida se muestra en la percepción del devenir. El límite de toda transposición tiene la condición del cuerpo. ¿Acaso el cuerpo es la gran trasposición del arte?, ¿acaso el arte es la gran trasposición entre la vida y el devenir?, ¿acaso no será la obra de arte un residuo, una huella como lo son los conceptos, o el resultado de los olvidos que han acontecido por pérdida de sus fuerzas? Sentir antes que pensar. Sentir es igual a ser. El cuerpo lo primero siente después piensa como un resultado externo, y el intelecto genera y crea imágenes⁴⁰³. En la transposición no hay reglas, el inconsciente no tiene reglas lógicas, sino sólo condiciones fisiológicas, pues, las producciones no están orientadas por normas analógicas, más bien juegan entre intervalos aleatorios propios del uso individual de la metáfora. La metáfora es inmensa en tanto que reproduce el límite o gozne con lo *no* limitado en toda posible singularidad. Nos apropiamos y reorganizamos el mundo en la capacidad transformadora del arte, afirmando la vida en su consecuencia metafórica impresa en el lenguaje en general. La plurivocidad precede a la univocidad, lo múltiple precede a lo Uno. Se trata de fijar el dominio y los límites de las formas gramaticales de la estructura del lenguaje y de sus múltiples esferas simbólicas, para desenmascarar la instancia ilusoria y falsa de un tipo de construcción que manejan argumentos y categorías, que olvidan el origen paradójico, es decir, olvidan el hechizo del inconsciente⁴⁰⁴. Si el lenguaje es esencialmente retórico, o *dynamis*, tal y como lo define

⁴⁰¹ Ibid. *FP*. Vol. I. 5[77]. op. cit. pág. 129

⁴⁰²"Lo inconsciente es más grande que el no saber de Sócrates. El demon es lo inconsciente, pero que sólo se opone a la conciencia de vez en cuando obstaculizado: no actúa productivamente, sino sólo críticamente. ¡Un mundo extrañísimo invertido! Por lo demás, el inconsciente siempre es el elemento productivo, la conciencia el elemento crítico." Nietzsche, F.; *Fragmentos póstumos* (1869-1874) Vol. 1. Otoño de 1869. 1[43], pág. 69.

⁴⁰³"Las palabras son signo-sonidos de conceptos; pero los conceptos son signos-imágenes, más o menos determinados, de sensaciones que se repiten con frecuencia y aparecen juntas, de grupos de sensaciones. Para entenderse unos y otros no basta ya emplear las mismas palabras también para referirse al mismo género de vivencias internas, hay que tener, en fin, una experiencia común con el otro." Nietzsche, F.; *Jenseit von gut und Böse. Más allá del bien y del mal* (MbM). trad. de A. Sánchez Pascual, Orbis (Alianza), Barcelona, 1983, § 268, pág. 235

⁴⁰⁴"Justo allí donde existe un parentesco lingüístico resulta imposible en absoluto evitar que, en virtud de la común filosofía de la gramática - quiero decir, en virtud del dominio y la dirección inconscientes ejercidos por funciones gramaticales idénticas-, todo se halle predispuesto de antemano para un desarrollo y sucesión homogéneos de los sistemas filosóficos: lo mismo que parece estar cerrado

Aristóteles, Nietzsche sustrae las consecuencias de la definición del griego de Estagira, como poder o fuerza del lenguaje. El lenguaje no es una vía de la episteme, sino doxa. Jugar con la percepción del mundo, transferir, impulsar a través del poder de la persuasión (*pithanon*), indagar en el modo en que los grandes sofistas ubicaban el poder del lenguaje como sanación, como parte de la naturaleza del cuerpo⁴⁰⁵. Arte y vida están complicadas como ese juego de analogías (*analogon simbólico*) que las sensaciones e intuiciones producen. Acaso la inmanencia es la altura del ser, y esa inmanencia es diferencia... Todo ser humano, en tanto especie singular está constituido por su propia perspectiva, las cosas son según la perspectiva con la que se interprete el mundo. Estos nexos de la perspectiva y el devenir rompen con el sentido de una gnoseología metafísica en la que sólo se muestra la apariencia. Este modo de aprehensión singular de los individuos la manera de intuir, desde la apariencia, las cosas, pueden ser expresados por el lenguaje.

En conclusión, la exploración del lenguaje como retórica, como origen metafórico de los conceptos, así como la aplicación explorativa de todos los recursos y reflexiones antes mencionados, se podría afirmar que son giros de la preponderancia ontológica de la apariencia, y dónde ésta se afirma, se admite la realidad inconsciente de la vida siendo su mayor análogo el arte. El inconsciente es la fuerza, el poder subyacente a toda acción, a todo obrar. No hay posibilidad de anular el poder de lo inconsciente ni de sus luchas fratricidas⁴⁰⁶. Si hay sentido siempre hay inconsciente, impulso (*Triebe*) y simultáneamente fuerza (*Kraft*) e inmanencia de lo corpóreo. En la estetización del mundo se podría consumir la necesidad ontológica pasional de la vida, y su elevación a las danzas de la apariencia. Todo lo que puede ser derivado de la fuerza o poder del inconsciente es su capacidad de transposición (*Übertragung*) propio de las fuentes retóricas y metafóricas como esencias del lenguaje. Lo connatural del lenguaje está en la exteriorización de la imaginación; Nietzsche halla en el *mithos* tal y como lo vivieron los griegos, un claro ejemplo.

Ciertamente, desde la perspectiva de Nietzsche, el lenguaje está atrapado de subjetividad y sustancialmente es antropomórfico. El síntoma consiste en dar al lenguaje la pretensión de la objetividad. No se puede establecer una analogía entre lenguaje y subjetividad porque la multiplicidad de lo real no puede ser reducida a una analogía entre lo nombrado y el objeto, como si lo que se nombra fuese idéntico a la esencia del objeto. Lo que se nombra como conocimiento es una creencia en que los objetos que se nos presentan son idénticos en la conciencia, en el sujeto-mente; este síntoma que subyace, en este uso del lenguaje, no es más que platonismo encubierto,

el camino para ciertas posibilidades distintas de interpretación del mundo." Nietzsche, F.; MbM, op. cit. §20, pág. 42

⁴⁰⁵"La palabra es un poderoso soberano, que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas. En efecto, puede eliminar el temor, suprimir la tristeza, infundir alegría, aumentar la compasión." Gorgias, *Elogio a Helena*, op. cit. pág.164

⁴⁰⁶"Durante mucho tiempo se ha considerado al pensar consciente como el pensamiento en general. Sólo ahora alborea en nosotros la verdad: la parte más grande de nuestra acción espiritual transcurre de un modo inconsciente, imperceptible. Pienso, no obstante, que los instintos, que aquí luchan entre sí, saben muy bien cómo hacerse sentir y cómo hacerse daño unos a otros: ese poderoso y repentino agotamiento que afecta a todos los pensadores (es el agotamiento en el campo de batalla) aquí puede tener su origen." Nietzsche, F.; sección 333 Libro cuarto *La ciencia jovial [La gaya scienza]* (GC), trad., introd. y notas de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 333- 334.

pues, el aspecto subjetivo del conocimiento, aunque implicado en la validez de un uso peculiar de la razón a un lenguaje que claramente se expresa como un conocimiento legítimo, no es determinado por el uso de las facultades. El lenguaje está atrapado en un juego cruzado, entre la subjetividad, sustancialmente antropomórfica, típica de la metafísica y, la validez y legitimidad de los usos de las facultades de conocimiento, como de aquel emerger del inconsciente en instintos vitales que irradian el mundo y la realidad desde la apariencia. El lenguaje de la metafísica está impregnado por una pretensión que es absolutamente aleatoria y falsa, la relación entre objetividad y subjetividad. El sujeto del conocimiento como sujeto trascendental en Kant, no se escapa de esta consideración nietzscheana⁴⁰⁷. Lo que se nombra como conocimiento es una creencia en la que todos los objetos que se nos presenta, analógicamente, son idénticos para la conciencia de ese sujeto-mente. Lo real es reducido a analogía, el lenguaje se adhiere a la pretensión de que lo idéntico es la variable de lo representado. Por eso el carácter platónico del lenguaje metafísico construye mundos verdaderos fuera de este mundo real de apariencias y de devenir. Es como si este orden del lenguaje metafórico fuese el resultado de un orden implícito en los objetos. La verdadera crítica se ciñe a la construcción de los valores y al de su sentido. Juzgar en relación a los valores nos inclina hacia los modos de existencia en los que el hombre también se incluye en la propia creación de valores⁴⁰⁸. La conciencia se desenvuelve en la superficie de los fenómenos si se ajustan a las exigencias de un mundo racional pero detrás de estos fenómenos de superficie se muestran la lucha de nuestros impulsos la posición del poder alcanzado⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ "A partir de ahora, señores filósofos, guardémonos mejor, por lo tanto, de la peligrosa y vieja patraña conceptual que ha creado un <<sujeto puro de conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo>>, guardémonos de los tentáculos de conceptos contradictorios, tales como <<razón pura>>, <<espiritualidad absoluta>>, <<conocimiento en sí>>: - aquí se nos pide siempre pensar un ojo que de ninguna manera puede ser pensado, un ojo carente en absoluto de toda orientación, en el cual debieran estar entorpecidas y ausentes las fuerzas activas e interpretativas, que son, sin embargo, las que hacen que ver sea ver-algo, aquí se nos pide siempre, por tanto, un contrasentido y un no-concepto de ojo. Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un <<conocer>>perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más complejo será nuestro <<concepto>> de ella, tanto más completa será nuestra <<objetividad>>. Pero eliminar en absoluto la voluntad, dejar en suspenso la totalidad de los afectos, suponiendo que pudiéramos hacerlo: ¿Cómo?, ¿es que no significaría eso *castrar* el intelecto?...". Nietzsche, F.; *La Genealogía de la moral* (GM), trad. de A. Sánchez Pascual, ed. Alianza, Madrid, 1983, pág.139

⁴⁰⁸ "La falsedad de un juicio no es para nosotros ya una objeción contra el mismo; acaso sea en esto en lo que más extraño suene nuestro nuevo lenguaje. la cuestión está en saber hasta qué punto ese juicio favorece la vida, conserva la vida, conserva la especie, quizá incluso selecciona la especie; y nosotros estamos inclinado por principio a afirmar que los juicios más falsos (de ellos forman parte los juicios sintéticos a priori) son los más imprescindibles para nosotros, que el hombre no podría vivir si no admitiese las ficciones lógicas, si no midiese la realidad con la medida del mundo puramente inventado de lo incondicionado, idéntico-a-sí-mismo, si no falsease permanentemente el mundo mediante el número, - que renunciar a los juicios falsos sería renunciar a la vida, negar la vida. Admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal." MbM Op. cit. pág. 4

⁴⁰⁹ "Todo lo que penetra en la conciencia es el último eslabón de una cadena, una conclusión. Que un pensamiento sea inmediatamente causa de otro pensamiento es algo aparente. El acontecer en el que hay realmente un enlace tiene lugar por debajo de nuestra conciencia: ¡las series y sucesiones de

d) El Continente del arte

La fuente misma de la subjetividad reside en el sujeto, y el alma como vínculo moral trascendente a otras consideraciones al mero conocimiento teórico⁴¹⁰. La verdad sufre del mismo calado que el orden de los objetos, sólo sería tratado desde la identidad lógica, ya que la verdad se identifica con el orden moral que se cumple más allá de la apariencia real. ¿A dónde queda el esfuerzo crítico de la razón? ¿Por qué ésta parece adherirse sólo como lo idéntico? Si hay conocimiento éste viene de los sentidos, si hay conocimiento lógico de lo que procede de ellos es una relativa convención. Lo que irrumpe como origen de la interpretación o perspectiva es una manifiesta afirmación de que el ser es acontecer frente a esa convención, que se sustenta como una idea preceptiva que no es cuestionada por la metafísica; una verdad objetiva que es acompañada con una voluntad de verdad. Esta intención de la verdad no es más que una exigencia moral. Del mismo modo que se aleja de considerar al arte como carente de interés para el conocimiento científico o para la filosofía misma en los problemas epistemológicos de la metafísica moderna⁴¹¹. El arte, su actividad, no puede ser restringido al juicio estético al modo kantiano. Atender al arte y a la vida no requiere de un método de modo preceptivo y sometido a exigencias de racionalidad, pues, desvirtúa su verdadero alcance según Nietzsche. La crítica nietzscheana⁴¹² va más allá de la

sentimientos, pensamientos, etc. que aparecen son síntoma del auténtico acontecer! Por debajo de cada pensamiento se esconde un afecto. Ningún pensamiento, ningún sentimiento, ninguna voluntad nace de un impulso determinado, sino que son un estado global, una superficie total de toda la conciencia y resultan de la fijación de poder en ese instante de todos los impulsos que nos constituyen, es decir, tanto de los impulsos que en el momento dominan como de los que obedecen o resisten. El pensamiento siguiente es un signo de cómo se ha desplazado entretanto la situación de poder en su conjunto." FP Vol. IV, 1[61] Op. cit. pág. 53

⁴¹⁰"No hay <<espíritu>>, ni razón, ni pensamiento, ni conciencia, ni alma, ni voluntad, ni verdad: todo ficciones que son inutilizables. No se trata de <<sujeto y objeto>> sino de una determinada especie animal que solamente prospera en una cierta relativa corrección y sobre todo regularidad de sus percepciones (de manera que pueda capitalizar la experiencia)... El conocimiento trabaja como instrumento del poder>>FP Vol. IV, 14[122], op. cit. pág.560

⁴¹¹"La creencia básica de los metafísicos es *la creencia en las antítesis de los valores*." MbM. op. cit. pág. 22

⁴¹²" Ante esto, el <<fin>> requiere una crítica más rigurosa: hay que comprender que una acción *no es nunca causada por un fin*; que el fin y el medio son interpretaciones en las que se subrayan y escogen ciertos puntos de un acontecer a costa de otros, a costa de la mayoría; que cada vez que se hace algo con un fin acontece otra cosa, algo fundamentalmente diferente; que respecto de toda acción dirigida a un fin ocurre lo mismo que con la supuesta finalidad del calor que irradia el sol: la mayor parte se desperdicia; sólo una parte insignificante tiene <<fin>>, tiene <<sentido>> _; que un <<fin>> con sus medios es una designación de una indescriptible indeterminación que, como precepto, como <<voluntad>>, puede efectivamente comandar, pero que supone un sistema de elementos obedientes e instrumentos aleccionados que, en el lugar de lo indeterminado, ponen puras cantidades fijas (es decir, nos imaginamos un sistema de intelectos *más astutos* pero más estrechos que ponen fines y medios, para poder otorgar al único <<fin>> que conocemos el papel de <<causa de una acción>>: a lo que en realidad no tenemos derecho alguno (sería como si, para solucionar un problema, se pusiera la solución del mismo en un mundo inaccesible a nuestra observación-) Por último: ¿por qué no podría ser <<el fin>> un *epifenómeno* en la serie de alteraciones de las fuerzas actantes que provocan la acción conforme a un fin - una pálida imagen sínica previamente proyectada en la conciencia que nos sirve para orientarnos en lo que acontece, como un síntoma mismo del acontecer, *no* como su causa? Pero con esto hemos criticado la voluntad misma: ¿no es una ilusión tomar como causa lo que aflora en la conciencia como un acto de la voluntad? ¿No son todos los fenómenos de conciencia sólo fenómenos terminales, eslabones

kantiana y trata a los *juicios sintéticos a priori* como meras creencias. La condición de posibilidad de la experiencia no puede ser determinada por esta suerte de juicios. La premisa de Nietzsche con la que aborda su crítica al fundamento mismo de la teoría del conocimiento de la Metafísica moderna podría ser sintetizada en este breve párrafo: <<El concepto surge de considerar como idéntico lo que no es idéntico, es decir, mediante la ilusión, de que se da lo idéntico, mediante la presuposición de identidades: por consiguiente, mediante falsas intuiciones.⁴¹³>> Obviamente lo que se delimita es el entorno de la voluntad de verdad, pues, cuando se actúa desde la veracidad de que el engaño y el auto engañarse cuestiona incluso la existencia de Dios, por ejemplo, la voluntad de verdad conlleva un principio moral: la prohibición de la mentira y la igualdad entre verdad y ley. La moral o/y perspectiva del rebaño son el efecto existencial de la voluntad de verdad. La búsqueda de la verdad tiene como perspectiva mostrar lo permanente y no lo que está en cambio, porque la voluntad de verdad se sustenta en una constitución de identidades concretas, motivo por el que el concepto sería claramente su lugar perfecto. ¿Cabe alguna vinculación de la voluntad de verdad con la voluntad de poder⁴¹⁴? Sí, pero desde ópticas distintas, se nutre cada una según sus centros de poder, extendiéndolos hasta el alcance de la posibilidad de su realización. Desde este enfoque la voluntad de poder tiene una proyección no sólo estética sino política, mientras que la voluntad de verdad tiende a una totalización cuya base son identidades, los problemas gnoseológicos extienden el confín de su poder de realización. La metafísica moderna termina por manifestarse la duplicidad de mundos y un sustrato ontoteológico. Sin embargo, la voluntad de poder no manifiesta ninguna duplicidad que conduciría al nihilismo reactivo, sino que es una válvula de escape, convierte el nihilismo reactivo en activo, toda una superación de identidades. El modo en el que se manifiesta tal identidad y tal estabilidad en la voluntad de verdad, bajo el principio moral es el lenguaje. Y como se ha expuesto no hay una correlación entre el nombre y la cosa, sino sólo una relación indirecta e interpretativa. La verdad no es *adequatio* sino interpretación⁴¹⁵. Acontecer⁴¹⁶ (Geschehen) remite a instante, a su vez el

últimos de una cadena que sin embargo aparentemente se condicionan en su sucesión dentro de una única superficie de la conciencia? Esto podría ser una ilusión. -" FP Vol. IV, 7[1], Op. cit. pp. 187, 188

⁴¹³FP. Vol. I, 23[11] Op. cit. pp. 408-409

⁴¹⁴"La <<voluntad>>, naturalmente, no puede actuar más que sobre la <<voluntad>> - y no sobre <<materias>> (no sobre <<nervios>>, por ejemplo-): en suma, hay que atreverse a hacer la hipótesis de que, en todos aquellos lugares donde actúa sobre otra voluntad, - de que todo acontecer mecánico, en la medida en que en él actúa una fuerza, es precisamente una fuerza de la voluntad, un efecto de la voluntad.- Suponiendo finalmente, que se consiguiese explicar nuestra vida instintiva entera como la ampliación y ramificación de una única forma básica de voluntad, - a saber, de la voluntad de poder, como dice *mi* tesis -; suponiendo que fuera posible reducir todas las funciones orgánicas a esa voluntad de poder, y que se encontrase en ella también la solución del problema de la procreación y nutrición - es un único problema-, entonces habríamos adquirido el derecho a definir inequívocamente toda fuerza agente como: *voluntad de poder*. El mundo visto desde dentro, el mundo definido y designado en su <<carácter inteligible>>, - sería cabalmente⁴ <<voluntad de poder>> y nada más que eso.-" MbM op. cit. pág. 62

⁴¹⁵"Mi tesis capital: no hay fenómenos morales, sino sólo una interpretación moral de estos fenómenos. Esta interpretación misma tiene un origen extramoral."FP. Vol. IV, 2[165] op. cit. pág. 128

⁴¹⁶"- Todos los movimientos son signos de un acontecer interno, y todo acontecer interno se expresa en tales cambios de las formas. El pensar no es aún el acontecer interno mismo, sino también sólo en lenguaje de signos para el equilibrio de poder de los afectos."FP. Vol. IV, 1[28] op. cit. pág. 48

instante remite a las relaciones entre aconteceres, eso no puede entenderse como representación en sentido de la filosofía moderna, el acontecer habilita configuraciones en tanto que lo que acontece es interpretado desde lo diverso. Para Nietzsche *Ser es acontecer*. El sujeto no es nunca igual a sí mismo. La perspectiva puede alcanzar a conformar una representación vertical y horizontal necesaria en el sujeto como una singularidad cuyo pensamiento no es más que acción que se disemina en las distintas diversidades de grado (Gradverschiedenheiten) de la intuición. La única relación causal es la que se establece entre afectos y pensamientos. Ciertamente, no todos nuestros impulsos y deseos llegan a la conciencia. En un acontecimiento el pensamiento se resuelve a nivel consciente como el resultado de un juego de impulsos que según la fuerza en sus interrelaciones, el resultado es de intensidad. La intensidad es lo propio del pensamiento consciente, por lo tanto, su potencialidad. Se tiene que hablar de ontología del acontecer porque emite la secuencia de la realidad en su diversidad y operatividad en cada instancia de impulsos y deseos que golpean nuestra fuerza vital. Lo que se infiere en el devenir de los pensamientos es su acontecer, y lo que aparece es una conexión siempre fragmentaria que determina el grado de potencia y de intensidad que ha requerido dicho acontecer.

El barómetro del método genealógico determina la procedencia del valor y de la verdad con la que se presenta, también de la actitud y la reacción ante la vida⁴¹⁷. La pregunta sobre las consecuencias es un diagnóstico para la salud y para la fortaleza. La genealogía⁴¹⁸ determina las afecciones en la que se constituye dicho valor, sus motivaciones. Ciertamente, el método genealógico⁴¹⁹ tiene una clara utilidad como dispositivo en los análisis sobre la política, lo relativo a lo histórico, desenmascarar lo que debilita y tergiversa la vida. La verdadera esfera del nihilismo (reactivo) es el presente, un deber frente al ser, este sería el diagnóstico que se podría efectuar tras el análisis de Nietzsche, y en donde las grandes ontologías del siglo XX se miran. En las fauces de ese *deber ser* al que es sometido los instintos del ser humano que le llevan a la vida, este deber ser le desplaza a una permanente negación del sentido de sus instintos, de sus vivencias intensas, de sus acciones. El nihilismo reactivo surge en aquellos que consideran que el mundo que aparece no es el mundo que debería ser, pues, se cree en una realidad que no aparece, sino que se imagina y se inventa, siempre la verdad está en algún otro lugar platonismo en todas sus escenificaciones. La vida ha sido sustraída por el valor del deber ser.

⁴¹⁷"El valor de la vida está en las valoraciones: las valoraciones son algo creado no son nada recibido, aprendido, experimentado. Lo creado ha de ser destruido para dejar lugar a lo nuevo creado: la viabilidad de las valoraciones implica su capacidad para ser destruidas. El creador debe siempre ser también un destructor. Sin embargo, el mismo valorar no se puede destruir pues *él no es otra cosa que la vida misma*."FP Vol. III, 5[1], Op. cit. pág. 158

⁴¹⁸"Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen."Deleuze, G.; *Nietzsche y la filosofía*, trad. C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1986, pág. 9

⁴¹⁹"La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo se opone a la mirada de topo de sabio; se opone, por el contrario, al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías. Se opone a la búsqueda del "origen". " Foucault, M.; Nietzsche, La Genealogía, La Historia, trad. J. Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 1988, pág. 13

Aunque es una obviedad, la entrada al pensamiento nietzscheano requiere otear significativamente la perspectiva con la que determina los síntomas de la metafísica y de la historia del pensamiento en general. El enfoque que se pretende, y no se puede evitar, tiene su énfasis en el alejamiento de la omnipotencia de la *Voluntad de poder* como centro neurálgico del pensamiento de Nietzsche sin dejar de considerar su importancia, una vez que se nos ha puesto en conocimiento las frondosas anotaciones de los *Fragmentos póstumos*, y la recopilación de su abundante correspondencia. Por lo tanto, pone ciertos límites a las consideraciones de Heidegger⁴²⁰ en este punto, se parte de que la gran aportación de Nietzsche está en el orden del tiempo y del análisis último desde su crítica, en la que resulta inevitable secundar la transvaloración o inversión de los valores, porque transvalorar no supondrá una mera sustitución de valores. Será la afirmación de la inmanencia como vector del mundo por-venir lo que haga bailar los valores. Pero esta inversión del platonismo a revalorizar el mundo de los sentidos, de lo sensible y de la intuición planea dentro de la afirmación del cuerpo y de todos sus fluidos como el sí a la vida. La vida no transcurre en un más allá ni es depositaria de un don divino ni de la voluntad de ningún creador. También se pretende una vía de en medio entre la consideración ontológica y la de los valores, porque la formulación tan poderosa de que la verdad es interpretación, y su consideración de la perspectiva induce a un novedoso planteamiento cognitivo sin que se pueda reducir, a un mero psicologismo sin consistencia. Este lado de acercamiento o vía de en medio que es la genealogía, irá de la mano de Gilles Deleuze siendo, sin lugar a dudas, un análisis peculiar en la que aparece la dimensión ontológica genuina del pensamiento de Nietzsche, y de todas las canalizaciones radiales del análisis que giran en torno al valor⁴²¹ y al sentido. Si se tomara de *facto* el método genealógico con el que irrumpe en la escena filosófica, se podría lanzar que desde su postura filosófica, se encuentra nuevos inicios, rupturas, acoplamientos, oposiciones que a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI, establecen límites a la *ciencia* en sus tradicionales diferenciaciones entre las llamadas ciencias naturales y las ciencias del espíritu. Las intempestivas misivas han tenido que ser sorteadas por las distintas tramas filosóficas. Las mutaciones en el mismo pensamiento de Nietzsche no puede circunscribirse a un sólo eje central. La mutación básica revela también un sentido del ser hasta vislumbrarlo como *Instante* y *Devenir*. << 1) el devenir no tiene ningún estado que sea su meta, no

⁴²⁰Del minucioso análisis de Heidegger sobre *Nietzsche I, II*, Verlag Günter Neske, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart, 1998. trad. española de J.L. Vermal, Destino, Barcelona, 2000; se toma distancia con respecto a la *pregunta*, que subyace en el propio pensamiento de Heidegger, "La pregunta de qué es el ente busca el ser del ente. Todo ser es, para Nietzsche, un devenir. Este devenir tiene, sin embargo, el carácter de la acción y de la actividad del querer. Pero la voluntad es, en su esencia, voluntad de poder." La distancia del centro de la Voluntad de poder conlleva ciertos reparos a la consideración de Heidegger de que Nietzsche represente el *acabamiento* de la metafísica, pues, precisamente urge mostrar el calado ontológico y su implicación con respecto al arte. Obviamente, sí supone un acabamiento de la metafísica lo que se inicia con Nietzsche. Deja al descubierto las sucesivas máscaras del valor, y de las valoraciones que subyacen en lo que se nombra como ser desde la posición sujeto-objeto. Sin embargo, parte del análisis de Heidegger en estas lecciones sobre Nietzsche, el filósofo Heidegger se mide ante el arsenal del pensamiento nietzscheano.

⁴²¹"El proyecto más general de Nietzsche consiste en esto: introducir en filosofía los conceptos de sentido y valor. (...) La filosofía de los valores, como él la instaura y la concibe, es la verdadera realización de la crítica, la única manera de realizar la crítica total, es decir, de hacer filosofía a <<martillazos>>. El concepto de valor, en efecto, implica una inversión *crítica*." Deleuze, G. op. cit. pág. 7

desemboca en un <<ser>>. 2) el devenir no es ningún estado aparente; quizá el mundo en cuanto ente [die seiende Welt] es una apariencia. 3) el devenir tiene el mismo valor en todo momento: la suma de su valor se mantiene igual: *dicho de otro modo: no tiene en absoluto ningún valor*, pues falta aquello con lo que se lo habría que medir y en la relación con lo cual tendría sentido la palabra <<valor>>. el valor global del mundo es indevaluable, por consiguiente el pesimismo filosófico forma parte de las cosas grotescas.⁴²²>>, << El punto de vista del <<valor>> es el punto de vista de las condiciones de conservación y de aumento con respecto a formaciones complejas de relativa duración de la vida en el seno del devenir.⁴²³>>. las notas de este último fragmento continúa, aquí Nietzsche expresa con claridad la no existencia de unidad última y duradera, y que lo ente (das Seiende) se utiliza con fines según la perspectiva, motivo que se hace imprescindible poner entre paréntesis la finalidad del análisis último de Heidegger que lo condiciona todo a la identificación del ser del ente a Voluntad de poder; sin embargo, el análisis deleuziano parte de la consideración del valor en clave puramente nietzscheana, como aumento o disminución de los centros de dominio de la lucha de fuerzas, donde el ser del devenir es claramente siempre pluralidad y no es en ningún caso unidad. Lo que importa es la urgencia del *quantum* en tanto que poder, potencialidad. El lenguaje no expresa el devenir, ni la voluntad salvo que se considere como voluntad de poder, pero esta no asume lo ente, no es una necesidad de lo ente sino que lleva para sí lo inconsciente y la pluralidad en la que es constitutivo el devenir. Lo que siempre urge es que el sentido del devenir este en dinámico movimiento, la voluntad y el devenir encuentran su fusión en la exigencia convergente del Eterno retorno de lo mismo. Obviamente, todo este proceder requiere un giro contra las vísceras de la metafísica y su preeminencia esencialmente moral, denuncia la capa o velo metafísico que subyace en la pretensión objetiva de la ciencia. Desde esta perspectiva se puede considerar la pertinencia del análisis de la *Imagen del pensamiento* de Deleuze como la indagación deconstructivista, o el calificativo de *logocentrismo* de Derrida, como la inmersión de Foucault entorno al poder. En el asunto del arte, obviamente el pensamiento de Nietzsche atraviesa muchos lugares del romanticismo y del idealismo pero el hecho de que sea desde el sentido productivo y creador del artista permite giros para poder comprender el arte desde una dimensión ontológica, es decir, el arte no estará supeditado a otras consideraciones de rango filosófico, sino que él mismo constituye, en clara igualdad a la actividad filosófica, un preguntar y manifestar sobre el ser, la verdad, la realidad y el conocimiento. Otros son sus instrumentos, otras son sus entradas, lo cierto que una dimensión más del ser en tanto que ser, sea este devenir o instante.

La consecuencia para el conocimiento es la intuición inminente del *Eterno retorno de lo mismo*. La significación topológica de esta visión será la clave para situar la intuición de Nietzsche con la diferencia. Lo que dirige al arte es ese devenir instante de la diferencia, asumiendo más bien, su entrada desde las fuerzas que inundan la inteligencia, por eso le fue tan brutalmente necesaria la crítica de todos los dominios de la cultura occidental, y especialmente de la metafísica. El síntoma originario de esta crítica para Nietzsche, el momento abisal en el que se produce esta fisura con la vida es la total identificación entre ser y pensar. La presencia voraz de esta abstracción

⁴²²FP Vol. IV, 11[72] op. cit. pág. 388

⁴²³Ibid. 11[73] pág. 388

pretende corregir la presencia de la vida, del lugar que ocupa lo apolíneo y lo dionisiaco. Preferiblemente comenzar por el estallido ontológico de su búsqueda en relación al tiempo-instante, antes que pensarlo desde el calmado y frío concepto o con la ilusión de detener el tiempo vivido como pura entrega de una razón apegada al análisis.

El antídoto de toda metafísica es ir hacia una *fisiología del arte*. ¿Cuál es el diagnóstico y aplicación de una fisiología del arte como antídoto a toda metafísica, a toda estética tradicional? La progresión del pensamiento nietzscheano cada vez es más evidente: frente a la metafísica, el cuerpo⁴²⁴ y la plenitud de relaciones que toman su centro en la corporeidad sería la respuesta, cuya formulación, en clave ontológica, de la fisiología del arte puede ser expresada y afirmada desde la Voluntad de poder. El centro de fuerzas de la voluntad de poder es el cuerpo, no hay una separación posible de ambos, pues, si el cuerpo es su centro se extiende y se comprenden todos los impulsos (Triebe) en él. Si hay una realidad y unidad de estas fuerzas y de los impulsos adherentes a la voluntad de poder estarían en el cuerpo, como también en cada una de sus acciones remitirían a la pluralidad de las expresiones e interpretaciones posibles. La voluntad de poder remite, en cuanto *poder*, a ir más allá de uno, a querer ser más, a aumentar su potencialidad hacia *afuera*. Pero lo que sostiene al cuerpo como realidad es la implacable permanencia de lo inmanente como sutura de un sólo mundo y un sólo paradigma, la vida. La voluntad, tanto del idealismo alemán como la de Schopenhauer, está suspendida en la capacidad negadora y en la inhibición de la acción hacia eso que ya se ha nombrado desde Nietzsche como voluntad de verdad. Los síntomas están en hacer valer los prejuicios morales como auténticos garantes de idealidades negadores, tanto de las necesidades y placeres que reconfortan al cuerpo, como el libre juego del instinto vital. El cuerpo⁴²⁵ no es una idealidad cósmica, sino es una permanente interacción orgánica. Toda una fuerza de carácter biológico más que mecánica. La fisiología del arte se aplica para contrarrestar el influjo de la estética nihilista y todo aquello que represente la *décadence*. La aplicación de esta fisiología del arte no es más que una transposición ontológica de la fuerza dionisiaca. La Voluntad de poder es el diagnóstico aplicado de esta fisiología (corporal) del arte.

Se trata de una corporeidad creadora de los instintos, ya simbólicos de lo apolíneo-dionisiaco en toda la dimensión de la embriaguez. La embriaguez son los estados fisiológicos del arte, cada nueva forma es un efecto productivo. El efecto que se corresponde a estas imágenes de la forma actuará como una verdadera transposición hacia la sabiduría trágica. Toda fisiología del arte es una construcción analógica de las funciones que son condición de la vida. El cuerpo es el centro neurálgico de la relación vida/arte, un actuante inmanente y orgánico de la actividad de la voluntad de poder, los impulsos son su laberinto, todo funciona en perfecta tensión corporal. El cuerpo precede a toda arbitrariedad instintiva. Zarathustra expresa la creatividad que lleva implícita ser un "puente" hacia el *superhombre*. Donde hay cuerpo hay transvaloración, el hilo que regula el principio de los afectos, el gran órgano del fenómeno (estético) está en la

⁴²⁴"La creencia en el cuerpo es más fundamental que la creencia en el Alma: la última ha surgido de las aporías de una consideración acientífica del cuerpo (algo que lo abandona. Creencia en la verdad del sueño-)" Ibid. 2[102], pág. 107

⁴²⁵"Sólo hay estados corporales; los estados mentales son sus consecuencias y símbolos. Escindir el mundo externo y el interno como hacen los metafísicos es ya un juicio de los sentidos. Visión, oído, forman parte también del mundo <<extremos>>" Ibid. 9[41] , pág. 240

corporeidad de la voluntad (de poder). Son conexiones corporales las que preceden a una fisiología del arte. El placer es la verdadera esfera de este arte como irradiación de conexiones intercorporales. Todo instinto es un perfecto estímulo multidimensional del organismo, son fuerzas y sensaciones, y se dinamizan en intuiciones y funciones. Todo se conecta y se manifiesta en la voluntad de poder. Pero la voluntad de poder no es una representación de lo ya ente. Es el ser del devenir el que determina el ser de la voluntad como voluntad de poder; la voluntad no es sin más, el Ser como Querer, porque si lo fuera sería ya un saber y una certeza, una representación. Lo que determina a la voluntad como voluntad es la intensidad del querer, por eso es una pasión, es un querer hacia sí mismo resultado de su afecto como efecto creador. El Arte y la voluntad de poder se copertenecen. No obstante, si la corporeidad es el hilo conductor (Leitfaden), lo que se prolonga más allá del poder es el devenir porque en él no hay meta, no termina en ningún ser⁴²⁶. En él no hay dudas (Unschuld des Werdens) y los individuos están en constante retorno del devenir de sus impulsos (Trieb), verdaderas potencias cuyo efecto son el querer alcanzar más y mejor su propia potencialidad creadora. El devenir no es ningún <<estado aparente>> aunque el mundo siga siendo apariencia, no es posible valoración alguna del devenir⁴²⁷. El valor es instinto (Instinkt), potencia productiva y determinada que siempre deviene. El arte no es una contemplación desinteresada, sino es una ocupación ontológica de realidad que produce mundos. Mundos que no proceden del engaño y de la ilusión metafísica o de una estética fundamentada en valores ajenos a su propia actividad.

No hay pasión sin cuerpo. Poetizar requiere de pasión y cuerpo, la acción creadora del artista persigue esta relación en el exceso dionisiaco de todos los estados de ánimo que intensifican querer crear más desde la sobreabundancia de ritmos e imágenes, gestos y formas que circundan en ese *analogon* de la óptica del arte. Aquí no hay sujeto como orden de lo subjetivo, sino este exceso son fuerzas inmanentes de la vida, propias de su instinto de conservarse en ella. Es la voluntad de crear y destruir lo que subyace a las fuerzas, su desbordarse entre el acceso y el descenso de los estados de ánimo⁴²⁸. Lo dionisiaco es el cuerpo que expresa todos los estados de ánimo, estar y ser de las fuerzas que devienen una y otra vez como voluntad de poder.

El artista es obligado al exceso de creación, a la desmesura. Este “mundo” de las fuerzas se perpetúa como variación, como diferencia que retorna. Por eso la obra de arte es parte del juego de las fuerzas en devenir, del continuo impulso dionisiaco que trasparece en lo apolíneo. El juego se identifica con el *Pólemos* (lucha, confrontación de opuestos), libre de las fuerzas. La creación artística, el arte creador no surge de la racionalidad, o de la serenidad inmóvil, o de la impasibilidad del ánimo. No hay nada que pre-exista a la relación de fuerzas y a la lucha encarnecida del exceso. El resultado es producción y afirmación, muy lejos de falsar las variaciones que produce el devenir. No sólo se puede hablar desde la metafísica del artista, aunque en la evolución del pensamiento de Nietzsche persista la capacidad de conciliar lo apolíneo, la

⁴²⁶ 1) el devenir no tiene ningún estado que sea una meta, no desemboca en un <<ser>>." FP. IV 11[73], op. cit. pág. 388

⁴²⁷ FP. IV 11[73], op. cit. pág. 388

⁴²⁸ Sánchez Meca, D.; *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la Modernidad*, Anthropos, Universidad de Murcia, Barcelona, 1989, pp. 70 y ss.

individuación y lo dionisiaco, el desbordamiento de la individuación. Y aunque en la tragedia ática, estas fuerzas, confluyen en música e imagen, Nietzsche se abre a otras artes como la arquitectura, por ejemplo. Lo cierto, es que ese *Analogon simbólico* es un preludio de la significación de la metáfora en el pensamiento de Nietzsche. Por eso la música y la danza son símbolos que expresan la voluntad del mundo, metáforas de lo apolíneo, metáforas de lo mediato sin palabra y lenguaje. Ya no cabe la mera representación de imágenes en la idea. El Arte precede al artista y éste precede como prioritario ante la obra de arte.

Sólo resulta adecuado como *Voluntad de poder*, la capacidad o fuerza de ser afectado y de afectar, porque el querer está determinado por las fuerzas y pulsiones de los distintos afectos⁴²⁹. Esta convulsión de fuerzas que conforman la voluntad de poder no son una simple lucha fratricida en la que alguna de las fuerzas deba ser aniquilada o eliminada en el conflicto, más bien, el querer se nutre positivamente de su dominio. Nada en la vida se conforma con <<perseverar en el ser>>, sino lo que la impulsa es llegar a su máximo poder. Este máximo no es más que la satisfacción que supone el impulso. No hay placer sin cuerpo. La unidad de nuestras fuerzas vitales (dionisiacas y apolíneas) está en el cuerpo. Hay, pues, una absorción de ambas fuerzas, seguimos en los dominios de la voluntad de poder. Los procesos neurálgicos de las fuerzas originarias se determinan en la lucha y el juego. El cuerpo es el primer elemento de la diferencia, de su insistencia que en su acción difiere en cada individuo. No se puede reducir el sentido de la Voluntad de poder a una mera simplificación biológica. La multiplicidad de las fuerzas se apropia del carácter del cuerpo-instinto como una perspectiva vital de relaciones entre instantes que efectúan las <<configuraciones del poder>> (Herrschaftgebilde). Los distintos momentos creativos que apelan a un origen de la actividad del arte como instinto dionisiaco en la voluntad de poder, la vida o la naturaleza forman un cuerpo unitario en las distintas fases o procesos del devenir genealógico en la que el cuerpo es anterior al valor. Esta conjunción de valores en la que toda conexión cultural, sea la ciencia, la religión o la moral construyen un mundo ilusorio, de fábula lógica y conceptual. Son los que suele ser considerados como hechos o cosas objetivadas. En conclusión, ese querer del poder entra en la lucha del juego de fuerzas, se confrontan. Mientras que la voluntad desde la metafísica tradicional conlleva a la simplificación de la realidad, a los valores que representan su mero dominio conceptual, desde esta manera de entender la realidad como representación se puede considerar la regularidad de sus leyes y de las formulaciones, acaba por imponerse como única premisa, donde los objetos en cuanto objetos de conocimiento son idénticos. Confundir que todo es idéntico, uniforme, y establecer una analogía de la identidad conforme a esa simplificación, o reducción identitaria, de todo lo que se abstrae en el concepto, es en realidad una inmensa fábula, una ficción de la conciencia.

Hay una fragante colateralidad de la voluntad de verdad en su expresión moral del deber ser, que fuerza un grado de violencia contra la presencia del devenir que se le opone. La violencia es el síntoma de la incapacidad de dominar, la violencia es una fuerza reactiva de miedo y ansiedad; se convierte en la expresión de la más tiránica

⁴²⁹"Que la voluntad de poder es la forma primitiva del afecto, que todos los otros afectos no son sino configuraciones suyas. (...) <<el ser vivo aspira al poder, a un más poder>> - El placer no es sino un síntoma del sentimiento del poder alcanzado, una toma de conciencia de la diferencia" FP. IV 14[121], op. cit. pág. 559-560

debilidad. La violencia es ajena a la auténtica fuerza que afirma la vida, esta fuerza es espontánea y, la creadora, mientras que si la violencia procede del nihilismo reactivo no domina ni controla sus instintos, es la brutalidad del fanatismo. Siempre se ha pretendido introyectar la violencia como un modelo del poder, para Nietzsche no es más que la culminación de la moral del rebaño. Hacer de la imposición de los valores impositivos como el modo siempre único de ejercer la violencia reactiva hasta determinar la propia existencia bajo el temor de su molde. La coacción y la presión serán siempre sobre el cuerpo, y todas sus pulsiones liberadoras e instintivas. A parte de haber entendido en su primera obra el *Nacimiento*, toda la dimensión dionisiaca se nutre definitivamente con la indagación de la Voluntad de poder como juego de fuerzas, siendo la fuerza dionisiaca la máxima afirmación de la fuerza o poder. En el campo del juego de fuerzas transvalorar significa destruir y afirmar en toda acción desde la misma estructura del lenguaje, desde la pulsión del cuerpo. La cultura superior (Cultur) requiere de un hombre superior, excepcional, experimental que se aventure a satisfacer su máxima plenitud. El hombre de la experiencia dionisiaca se afirma en esta hombre superior porque afirma también su cuerpo como instinto de su voluntad como efecto y afecto; comprende y adivina, se transforma según el devenir. Es selectivo y afirmativo en eso consiste la sabiduría de la transvaloración. La vida está en esa agitación de la condición misma de un devenir que se *da* ya afirmativo y selectivo en el juego de fuerzas en la que emerge el hombre dionisiaco, o lo que Nietzsche nombra como *Übermensch* (superhombre). Parece que la música es la potencia resultante del proceso conjuntivo entre lo dionisiaco y lo apolíneo, porque cuanto más se empape de música esta conjunción más se determina ese analogon simbólico de los lenguajes o expresiones que opera en la tragedia pasada y en la de por-venir. El *Eterno retorno*, lo que vuelve, es lo selectivo al presente, es el instante que permite mostrar la existencia como pasado y como porvenir. El devenir sustenta al ser en un permanente ser-porvenir, el ser es lo unívocamente devenido. No cabe límite o techo trascendente, sino inmanencia y retorno de fuerzas en un movimiento múltiple. Se alcanza interpretaciones en la que sólo lo afirmativo es lo que se considera como máximo poder, la voluntad como activo de la vida.

La vida garantiza el retorno de las individualidades, el énfasis y la generación de la multiplicidad, y por lo tanto, de las diferencias. Cada diferencia se convierte en una perspectiva, porque frente al devenir del ser sólo producimos perspectiva, no hay nada que permanezca salvo el devenir de las diferencias, nada posee una finalidad preestablecida y estática. No hay falta ni duda en el devenir (Unschuld des Werdens) se afirmó en el solo cabe una lucha entre opuestos. Este perspectivismo evocador es el modo inteligible posible de engranar la inmensa cosmodicea de la vida, lo que retorna desde estas fuerzas abisales es la diversidad individual de la apariencia. Existencia y vida se hermanan en la intuición. Sobre el mundo de lo devenido cabe la inspección cognitiva en tanto afección de intuiciones diferentes. Intuición e intensidad tienen la misma procedencia en el aparecer que acontece, es decir, lo que aparece acontece singularmente como intuición e intensidad, es un rapto, una experiencia que se vislumbra como fenómeno originario. Las individualidades se componen de diferentes canales de fuerzas de poder en dinámica relación entre ellas. No hay sujeto-mente que domine el espectro del conocimiento y tenga como principio una identidad más allá de las mismas individualidades, el dinamismo que se atribuyen a las fuerzas está intrínsecamente relacionado con su carácter de corporeidad y en la trama de afectos.

Cada individualidad conlleva implícita el carácter ontológico de la perspectiva en tanto devenir. Lo real es una transformación del canal de fuerza en la que cada individuo participa desde su perspectiva configurada que acepte o no el valor que genera desde una verdad ajustada a su propia creencia⁴³⁰. Necesidad y posibilidad no son más que efectos del sentido que aparece en cada centro de fuerzas y sus canales. La objetividad es una ilusión de la voluntad de verdad. La alegría que impera en este nuevo hombre (superhombre) no precisa de esta creencia hacia el objeto y sus condiciones de experiencia para un sujeto cognitivamente constituido de facultades que le preceden⁴³¹, sino que este hombre de la ligereza asume la realidad misma tal y como es, problemática y terrible, desde su lugar e individualidad; la aceptación de esta premisa indisoluble de la vida como placer y dolor, la existencia del devenir y el conocimiento del mundo desde la apariencia. Y allá el atributo humano al arte, el cómo de la interpretación y la perspectiva. Desde la perspectiva, el individuo del último Nietzsche, profundiza sobre el aumento de su poder para cubrir sus propias necesidades y ampliar sus posibilidades perspectivistas en la propia capacidad de crear. Recobrar, desde las fuerzas inconscientes que determinan la voluntad de poder como sin sentido hasta el sentido de la propia existencia como perspectivismo vital. Parte de este aumento de poder desde la perspectiva se encuentra también en la aceptación del sinsentido inicial de lo real. El superhombre es el resultado de todo lo anterior, de esta experiencia siempre en falta de fundamento. Fundamento siempre en tránsito, siempre en proceso del devenir. Sólo cabe hablar del sinsentido al sentido como experiencia por-venir. Este superhombre en el registro nietzscheano está por-venir. Lo que parece cada vez más seguro es que el pensamiento de Nietzsche no es una línea continua en evolución, más bien es ondulatorio, porque sobre un mismo girar vierte el mismo sustrato ontológico y sus diferentes tonalidades, o variaciones. Su ontología es una red de conexiones asimétricas que una y otra vez se recrean en diferencias e individualidades interpretativas. Lo ente es como mucho un valor, motivo por los que esta investigación toma distancias con respecto al análisis de Heidegger. Si acaso si hay un ser del ente-*mundo* será constitutivo aún de la relación de la apariencia y la voluntad de poder. Ciertamente, en la proyección del devenir como el centro ontológico en el que convergen y se interrelacionan la apariencia, la vida, el arte etc. no hay una especial situación de privilegio (ontológico) como en nuestra tradición metafísica. En ésta se vive

⁴³⁰"Suponiendo que tal encarnación de la voluntad de contradicción y de antinaturalidad sea llevada a filosofar: ¿sobre qué desahogará su más íntima arbitrariedad? Sobre aquello que es sentido, de manera segurísima, como verdadero, como real: buscará el error precisamente allí donde el auténtico instinto de vida coloca la verdad de la manera más incondicional. Por ejemplo, rebajará la corporalidad, como hicieron los ascetas de la filosofía del Vedanta, a la categoría de una ilusión, y lo mismo hará con el dolor, con la pluralidad, con toda la antítesis conceptual <<sujeto>> y <<objeto>> - ¡errores, nada más que errores." GM III, op. cit. pág. 137-138

⁴³¹"El hombre es, ante todo, un animal que juzga; pero en el juicio está escondida nuestra creencia más antigua y permanente, un todo juzgar hay, a su base, un tener-por-verdadero, una certeza de que algo es de tal manera y no de otra, que en él el hombre ha <<conocido>> realmente: ¿*qué* es lo que en todo juicio se cree inconscientemente como verdadero? - Que tenemos derecho a distinguir entre sujeto y predicado, entre causa y efecto - ésta es nuestra creencia más fuerte; en el fondo, la creencia misma en la causa y el efecto, en *conditio* y *conditionatun* es ya un caso particular de la creencia primera y general, de nuestra creencia primitiva en el sujeto y el predicado (concretamente en cuanto afirmación de que todo efecto es una actividad y que todo condicionado supone un condicionante, toda actividad un agente, o sea, un sujeto) ¿No sería esta creencia en el concepto de sujeto y el concepto de predicado <una gran tontería?>." FP. IV 4[8], op. cit. pág. 148

en un residuo de error y permanencia, sea desde la ciencia⁴³² en su versión positivista o no, este es el motivo de que el superhombre este por- venir. La ciencia también está envuelta del entorno metafísico y hay que desvelar sus nexos morales. Su nexo, obviamente, es el sujeto. Esta obviedad de la subjetividad remite a que la objetivación sea desde la razón y que de algún modo se sustenta en un "yo". Las impresiones tienen también como presupuesto básico un sujeto. Esta consistencia metafísica del sujeto es activa y por pasiva criticada y desmontada por Nietzsche. No hay una unidad real, no hay un sujeto-mente que garantice la coseidad y objetividad del mundo, no hay simetría identitaria o garantía consustancial entre el objeto y el lenguaje. La categorización del sujeto se disuelve, sólo queda un actuar << un quantum de fuerza es justo un quantum de pulsión, de voluntad, de actividad. >>⁴³³. La ciencia requiere de la misma liberación que la existencia. Nietzsche gira alrededor de esa esfera pre- racional instintivo que prevalece en la supervivencia de la especie. El conocimiento hace viable una necesidad del engaño que hace imprescindible el acceso de una voluntad de verdad a una voluntad de saber, lo inteligible es el sustrato necesario en el que permanece y sostiene la regularidad de los hechos, por eso el éxito de la metafísica. El conocimiento se convierte en un poder pues capitaliza toda la experiencia a la exactitud de esa regularidad percibida, como no, por un sujeto, la percepción se convierte en una prescripción valorativa a través de leyes y teorías. La maquinaria del concepto regulariza también lo práctico- político de dominios expansivos que se van aprehendiendo como ser y no como valor⁴³⁴. También la expansión moral infiere en los postulados existenciales que ataca frontalmente a la vida. Sólo que la moral aún es más precaria incluso que la verdad en la que se mueve la ciencia.

La máscara del deseo es el máximo estímulo de la voluntad de poder, no es el dominio lo que se efectúa desde el cuerpo, sino el placer de la vida. Lo que produce el cuerpo son las disonancias, la diversidad de impulsos e instintos en fuerzas transformadoras. La *Gaya scienza*, la alegría y la jovialidad está interconexionada a estos instintos primordiales y sus máscaras, a partir de ellos el arte se desarrolla como fruto de las fuerzas inconscientes, y no como resultado de la conciencia. Arte y vida, en la inmediatez del cuerpo, se afirman en cada nueva transmutación, en contraste la moral niega y combate a los instintos e invierte las fuerzas transformadoras en una perpetua negación de la vida. El nihilismo es connatural a la moral y se hace más significativo en la modernidad hasta la conclusión de que *Dios ha muerto*. En síntesis quedan diagnosticadas cada una de las máscaras del nihilismo, Sócrates, la moral de esclavo o la *décadence*, o sencillamente también cuando la razón cambia el rostro

⁴³²"Todas las ciencias tienen que preparar el terreno para la tarea del filósofo: entendida esa tarea en el sentido de que el filósofo tiene que solucionar el problema del valor, tiene que determinar la jerarquía de los valores._" GM I, op. cit. pág. 62

⁴³³"GM III, op. cit. pág. 51

⁴³⁴"Todas las estimaciones de valor son el resultado de determinadas cantidades de fuerza y del grado del grado de conciencia que se tenga de ellas: son las leyes del *perspectivismo*, en cada caso según cómo sea un hombre o un pueblo - lo que está cerca, es importante, necesario, etc. Todos los instintos [Triebe] humanos, como todos los instintos *animales*, se han formado en ciertas circunstancias que son *condiciones de existencia* y han pasado a primer plano. Los instintos son los efectos *ulteriores de estimaciones de valor largo tiempo conservados*, que ahora actúan instintivamente, como un *sistema* de juicios de placer o dolor. Primero constricción, luego habituación, después necesidad, por último propensión natural (instinto) [Triebe].FP. IV 25[460], op. cit. pág. 532-533

desfigurado de Dios y así su conocimiento.

La condición del arte está en la fisiología de la embriaguez, pues, ese estado es la plenitud de un exceso de fuerza. La embriaguez es el estado propicio del ánimo que hace aumentar el poder y la plenitud, es lo previo al arte, es su condición fisiológica. El estado que nombra como embriaguez no se separa de los avatares del cuerpo. La excitabilidad transformadora de la embriaguez es una experiencia totalmente somática. El cuerpo no es más que un exceso significado de deseo, es decir, de efectos continuados y reacciones en trasposición de mundos producidos en la diversidad de los estados de embriaguez. El cuerpo es también un símbolo⁴³⁵. El arte da forma al exceso y lo afirma. De nuevo, la analogía entre instintos: el instinto artístico análogo al instinto sexual, o a actos de efervescencia vital y productiva, de nuevo el efecto de la intensidad como exuberancia y abundancia de la vida. Sensación y sensualidad son las inclinaciones y potencialidades de los instintos artístico- sexuales. La obra de arte es un fenómeno que ha devenido de la embriaguez como un exceso de fuerza. Los ritos, los símbolos de origen orgiástico- dionisiaco son el biorritmo en el que se danza en y desde la vida. El cuerpo, la corporeidad son el centro de la inmanencia ontológica del devenir del arte/vida. El verdadero ejercicio de la voluntad de poder es lo que retorna como acto de procreación, de la solemnidad de los afectos en sentimiento afirmativo y alegre. El arte sana y cura (Kur) porque su capacidad transformadora dispone de la fuerza de la vida, crea un acceso estimulante contra el hastío y el aburrimiento, contra la negación y la paralización de la moral, y sobre todo el arte es un antídoto contra la aniquilación del cuerpo, siendo la respuesta siempre viva de que se existe⁴³⁶. Wagner era un síntoma fisiológico de negación de la vida, la música tiene que recobrar la salud y sanar, y no volver a perderse en las metafísicas, o conceptos que paralizan la alegría de vivir. El arte es fruto de las tensiones instintivas, incluyendo nuestros dolores y placeres, del mismo modo, que el cuerpo es su hábitat. Pasión y cuerpo es fruto del *querer* como voluntad de poder. Transformar los valores enfermos en sanos. Escuchar al cuerpo es el efecto inmediato del arte. Elegir la seducción de la embriaguez y nadar en la sobreabundancia para también transformar el sufrimiento. La fuerza orgánica de esta <<estética fisiológica>> es la voluntad. Tonificar la fuerza de la voluntad de poder en arte es la verdadera óptica del arte trágico. La belleza está en el orden (orgánico) del querer; allí donde la voluntad se hunde en el deseo y crea la imagen hay belleza. Pero este querer es un exceso, una disonancia de la individualidad, de la capacidad transmutadora que se dis- pone a devenir en multiplicidad y apariencia. Los procesos intelectuales son procesos instintivos, y las intuiciones son el resultado de este ejercicio interactivo de las fuerzas. Los símbolos son intuiciones ya efectuadas en eterno retorno.

El Nietzsche, al borde de su ocaso, retoma y retoca todas sus tonalidades sobre una ontología del arte que va desprendiéndose en cada una de sus perspectivas. Porque en el eterno retorno, la danza y el juego son las formas del arte, y el estado que lo acompaña es la ligereza. La música del sur con sus duelos pasionales, el devenir de

⁴³⁵“Desde que conozco mejor el cuerpo – dijo Zaratustra a uno de sus discípulos – el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse; y todo lo “imperecedero”- es también un símbolo”. Nietzsche, F.; *AlsosprachZarathustra. EinBuchfürAlleundKeinen. Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie.* (Z), trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1990, pág.188

⁴³⁶“El arte y nada más que el arte. El arte es el gran posibilitador de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante para vivir...” FP. IV 11[415], op. cit. pág.492

sus tensiones y sus desbordamientos, es un símbolo más para afirmar, ontológicamente, las disonancias, las diferencias del devenir. *Así habló Zaratustra* es la obra cumbre de esta ontología del arte. *Dioniso-Zaratustra-Nietzsche* se dan a la danza, materia y cuerpo en el juego de los movimientos posibles del azar, todos lanzan los dados, todos son el bailarín que transmuta su finita determinación en múltiples movimientos de la voluntad de poder. Zaratustra como bailarín, como el espíritu de la ligereza, como el poseído, pues ya no anda sino baila. La danza es a su vez símbolo del cuerpo, este danzar transmuta y emancipa en ligeros movimientos orgánicos que se van trascendiéndose y superándose cualquier pérdida de la alegría de vivir. Ir hacia el gesto originario en el que se liberan las contradicciones del instante, del devenir instante de las fuerzas vitales. Ir hacia la *inocencia del devenir*. La danza expresa el <<sentido de la tierra>> y del cuerpo, la venida del superhombre.⁴³⁷

En definitiva, la sabiduría del cuerpo precede a la razón, al juicio, al conocimiento, a la moral y a los valores. No hay una identidad o ningún yo espiritual o trascendente, sino una incesante compostura corporal de *mí* instintos individuales abyectos a la potencialidad de los mismos. El "yo" sólo es un leve espejismo que para ser debe ser desbordado por la apariencia, por la bella apariencia que danza desde el <<sentido de la tierra>> hasta alcanzar los cielos. Aquí, en este danzar y su juego, se encuentra el mundo de la voluntad de poder, lo que también simbolizan Dioniso-Siva como aquella energía que transmuta el devenir. El danzar requiere de un gesto que comunica y trasciende a la palabra, algo en la hendidura del azar se eleva del caos a la forma y se abandona la individualidad, algo va hacia la naturaleza y al trasfondo del hálito vital. La sabiduría de Zaratustra<<bailar sobre los pies del azar>>, tan ligero y liviano que se abraza a las estrellas y sólo allí, en los pies del azar se muestra el horror del mundo encadenado a la ilusión de la negación del cuerpo o del nihilismo reactivo. La danza concilia cielo y tierra *más allá del bien y del mal*. Primero bailar y después elevarse hasta el gran acontecimiento que anuncia Zaratustra: la llegada del *superhombre*. La inocencia de la tirada, el ritmo único en la caída de los dados cubre el *tempo* de intensidad, hacer bailar las palabras, tener el azar para abrirse al devenir, ir al pensamiento más hondo porque la apariencia actúa y vive, aceptar lo efímero y lo inexpresable, jugar al ritmo de la danza (vital) con sus variaciones y tonificaciones, hacer circular el retorno una y otra vez en el gesto que se disuelve y distorsiona en lo urgente que es vivir; éste es el carácter del espíritu libre del artista- filósofo, del poeta que funda mundos, ese espíritu virtuoso en la ligereza. Entre todos los estados de ánimo que desenmascara lo absurdo de las convenciones, sus realidades e idealidades y las fabulas de la metafísica, irrumpe una carcajada, una risa (cósmica) que nos desdobra la existencia al lugar que le corresponde. ¿Qué es el mundo? Fantasía y errores. La risa y el humor recobran el sin sentido y liberan de la existencia la perplejidad abrasadora del mundo ideado del <<espíritu de la pesantez>>, del dolor y la tiranía del *deber ser*. La risa restituye la afirmación de la alegría y el placer. Pensar es

⁴³⁷“¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra. (...) . En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto y con El han muerto también esos delincuentes. (...). En otro tiempo el alma miraba al cuerpo con desprecio: y ese desprecio era entonces lo más alto: - el alma quería el cuerpo flaco, feo, famélico. Así pensaba escabullirse del cuerpo y de la tierra.”Nietzsche, F.; Z. op. Cit. pág. 34-35

reír (se). La sabiduría de la vida y de la risa, en esto consiste el canto de Zaratustra⁴³⁸. Sólo vale la risa de la inocencia, del filósofo o la del espíritu libre, pues es una risa más allá del bien y del mal. En la vida caben todos sus opuestos y sus dobles porque la existencia se despoja del ser para aceptar el devenir, aceptar la alegría de ser lo que se es. Por eso Zaratustra quiere llevar su doctrina a los hombres superiores para que aprendan a través de la risa a destruir, a dejar el pasado como pasado. Reírse de sí mismo es también transformarse, como potenciar la belleza del superhombre porque se supera todo resentimiento y, se acepta la condición y afirmación del Eterno retorno.

El *Eterno retorno de lo mismo*⁴³⁹, tanto para Heidegger como para Fink⁴⁴⁰ es la doctrina sobre lo que existe. El eterno retorno de lo mismo hace referencia al tiempo y al ser del devenir. Se nos presenta como una propuesta hipotética en la primera formulación, como una decisión plausible en la que supone admitir algo necesario para transformarse. La primera transformación sufrida en el mismo instante en que se produce la ruptura con la creencia del tiempo lineal, coincide con el comienzo del sentido de lo trágico. La acción convierte el instante en la puerta que abre el Eterno retorno, en el que se repite el pathos que clava sus raíces en la tierra⁴⁴¹. Pero el eterno retorno es selectivo, tal y como Deleuze⁴⁴² lo afirma. El instante en el que se vislumbra

⁴³⁸“Así gritaba y se reía en mí mi sabio anhelo, el cual ha nacido en las montañas y es ¡en verdad! Una sabiduría salvaje- mí gran anhelo de ruidoso vuelo. Y a menudo en medio de la risa ese anhelo me arrastra lejos y hacia arriba y hacia fuera: yo volaba, estremeciéndose ciertamente de espanto, como una flecha, a través de un éxtasis embriagado de sol. (...) – yo hablo, en efecto, en parábolas, e igual que los poetas, cojeo y balbuceo; ¡y en verdad, me avergüenzo de tener que ser todavía poeta! – Hacia allí donde todo devenir me pareció un baile de dioses y una petulancia de dioses, y el mundo, algo suelto y travieso y que huye a cobijarse en sí mismo:- - como un eterno huir-de-sí-mismos y volver-a-buscarse-a-sí-mismos de muchos dioses, como el bienaventurado contradecirse, oírse de nuevo, relacionarse de nuevo de muchos dioses:- hacia allí donde todo tiempo me pareció una bienaventurada burla de los instantes, donde la necesidad era la libertad misma, que jugaba bienaventuradamente con el aguijón de la libertad. (...). Allí fue también donde yo recogí del camino la palabra <<superhombre>>, y que el hombre es algo que tiene que ser superado, -que el hombre es un puente y no una meta: llamándose bienaventurado a sí mismo a causa de su mediodía y de su atardecer, como camino hacia nuevas auroras. (...). Les he enseñado todos mis pensamientos y deseos: pensar y reunir en verdad lo que en el hombre es fragmento y enigma y horrendo azar,- - como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar les he enseñado a trabajar creadoramente en el porvenir y a redimir creadoramente todo lo que fue. A redimir lo pasado en el hombre y a transformar mediante su creación todo <<fue>>, hasta que la voluntad diga: <<¡Mas así lo quise yo! Así lo querré>>- Z op. Cit. pp. 2

⁴³⁹Será en la *Gaya Scienza*, en el famosísimo párrafo 341, al final del libro IV, donde aparece en su primera formulación.

⁴⁴⁰Fink, E.; *La filosofía de Nietzsche*, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1984

⁴⁴¹“Mas si todo es necesario, ¿qué puedo disponer de mis actos? El pensamiento y la creencia son un gran peso que gravita sobre ti junto a los demás pesos y más que ellos. ¿Dices que la alimentación, el lugar, el aire, la sociedad te transforman y condicionan? Pues bien, tus creencias lo hacen aún en mayor medida, pues te condicionan para escoger la clase de alimentos, el lugar, el aire, la sociedad. Si logras incorporar el pensamiento de los pensamientos, éste te transformará. La pregunta ante todo lo que te dispongas a hacer: " ¿es esto de tal modo que quisiera hacerlo infinidad de veces" es el peso más pesado". *La ciencia jovial [La gaya scienza]*(GC), trad., introd. y notas de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pág. 328

⁴⁴²(...) un devenir- activo sólo puede ser pensado como producto de una *selección*. Doble selección simultánea: de la actividad de la fuerza, y de la afirmación en la voluntad. Pero, ¿quién puede operar la selección? ¿Quién hace de principio selectivo? Nietzsche responde: el eterno retorno. (...) ¿en qué

y asume el eterno retorno, como un pensamiento abisal y selectivo, se hunde en la transformación del tiempo, y hace posible una experiencia de lo real como afirmación en lo existente en cada acción individual. Este giro hipotético en el que se lanza los dados funciona como un pensamiento sin pretensión de certeza o de verdad, sino como un efecto transmutador de convertir tal experiencia en permuta para la totalidad de lo existente. *Amor fati*, embellecer toda necesidad para decir siempre sí⁴⁴³, el devenir-activo de las fuerzas- activas al estilo de Deleuze. Aquí, claramente, lo activo posee como base lo inmanente que precede a la existencia, y si el *ser* puede ser una suerte de efecto de la totalidad del devenir- activo, lo sería en tanto que eterno retorno de lo mismo. Es la voluntad de poder la disposición para asumir en una decisión, ya selectiva pues lo que selecciona es el propio eterno retorno, de Amor fati, de pasión en toda su dimensión, que anhela la afirmación de la vida, y el máximo placer que conlleva la máxima transformación que adviene en el instante⁴⁴⁴. Los tránsitos del Instante le permiten a Zaratustra hablar del Eterno retorno de lo mismo como una transmutación individual cuando habla a sí mismo, o cuando habla al enano que se toma a la ligera la doctrina del eterno retorno. Aquí expone su nexo cosmológico, como cuando habla a los animales. Zaratustra abre desde el pensamiento abisal del Eterno retorno nuevos mundos, por fin, una nueva forma para superar al último hombre⁴⁴⁵. <<Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente la misma casa del ser se construye a sí misma. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno a todo 'aquí' gira la esfera allá. El centro está en todas partes. Curvo es el

sentido es selectivo el eterno retorno? Primero, porque, a título de pensamiento, da una regla práctica a la voluntad. el eterno retorno da una regla a la voluntad tan rigurosa como la regla kantiana. (...) *Lo que quieres, quíerelo de tal manera que quieras también el eterno retorno.*" Deleuze, G. op. cit. pág. 98-99

⁴⁴³"¿cuál es el pensamiento que ha de ser para mí el fundamento, el aval y la dulzura del resto de mi vida? Quiero aprender cada vez más a ver la belleza existente en la necesidad de las cosas - así yo seré uno de los que embellezcan. Amor fati: ¡que éste sea mi amor a partir de ahora! (...) ¡Que apartar la vista sea mi única negación! Y, para decirlo todo y de golpe, ¡quiero ser algún día alguien que sólo sepa decir sí." GC, op. cit. pág. 266

⁴⁴⁴"Vosotros hombres superiores, ¿qué os parece? ¿soy yo un adivino? ¿Un soñador? ¿Un borracho? ¿Un intérprete de sueños? ¿Una campana de media noche? ¿Una gota de rocío? ¿Un vapor y perfume de la eternidad? ¿No lo oís? ¿No lo oléis? En este instante se ha vuelto perfecto mi mundo, la medianoche es también mediodía,- el dolor es también placer, la maldición es también bendición, la noche es también sol, - idos o aprenderéis: un sabio es también un necio. (...) _ ¿habéis dicho sí alguna vez a *un solo* placer? Oh amigos míos, entonces dijisteis sí también a *todo* dolor. Todas las cosas están encadenadas, trabadas, enamoradas, ¿habéis querido en alguna ocasión dos veces *una sola* vez, habéis dicho en alguna ocasión << ¡tú me agradas, felicidad! ¡Sus! ¡Instante!>>? ¡Entonces quisisteis que *todo* vuelva! - todo de nuevo, todo eterno, todo encadenado, trabado, enamorado, oh, entonces *amasteis* el mundo, _ vosotros eternos, amadlo eternamente y para siempre: y también al dolor decidle: ¡pasa, pero vuelve ! *Pues todo placer quiere _ ¡eternidad!* "Nietzsche, F.; *AlsosprachZarathustra. EinBuchfürAlleundKeinen. Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie.* (Z), trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1990, pág.428

⁴⁴⁵"¡Ay! ¡Llega el tiempo en que el hombre dejará de lanzar la flecha de su anhelo más allá del hombre, y en que la cuerda da su arco no sabrá ya vibrar! Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros. ¡ay! Llega el tiempo en que el hombre no dará ya a luz ninguna estrella. ¡Ay! Llega el tiempo del hombre más despreciable, el incapaz ya de despreciarse a sí mismo. ¡Mirad! Yo os muestro el *último hombre.*" Ibid. pág. 38

sendero de la eternidad. >>⁴⁴⁶. Frente al último hombre, Zaratustra se dirige a los hombres superiores, estos sin ser capaces de crear nuevos valores porque están atados a valores morales o religiosos les lleva el pensamiento abisal como un regalo ligero donde la transfiguración, que excede la experiencia del Instante, donde todo lo existente posee suficiente voluntad de poder, de disponerse hacia el eterno retorno, y transformarse el superhombre. Decisión de expulsar la náusea del retorno de lo más pequeño y mezquino para asumir la máxima selectiva que retorna en júbilo y alegría, en afirmación. El eterno retorno es pues la única y primigenia textura del ser, en tanto que devenir- activo⁴⁴⁷. Éste es el principio que se repite en un instante de presentes, donde toman cuerpo de los mismos estados posibles todo aquello existente como ya devenidos, como ya acontecidos. No hay una teleología. No hay novedad sino el fulgor de las diferencias abisales del instante, en una infinita constelación de fuerzas eternamente retornadas.

La máscara de Dioniso es el eterno retornar del devenir, retorno de la existencia en el juego donde se metamorfea con las apariencias de la apariencia. ¿Acaso el devenir exige el azar y la necesidad? El resultado del devenir cumple la necesidad del propio cambio al que se somete todo lo que existe, pero también las condiciones de la necesidad son frutos del azar, como un juego cósmico. <<La ley del devenir y del juego en la necesidad>>. La única existencia posible es estética, el mundo se renueva en cada juego como el niño que crea y destruye con sumo placer. El filósofo Nietzsche es la gran metáfora del Dioniso-artista, él mismo ha sido tránsito de lo apolíneo, se ha configurado como símbolo e imagen, se ha transformado. Por fin, parece haberse desprendido de las raíces románticas de la estética. Dioniso- Nietzsche es liberado del gesto romántico- wagneriano y shopenhaueriano.<<Dioniso habla el lenguaje de Apolo>>, pero en el último periodo de su vida intelectual y creativa de Nietzsche parece que Dioniso simboliza la pasión medida, el temple de la influencia de lo apolíneo.

El filósofo transformado, transfigurado igual que el artista, porque ambos hablan desde la embriaguez, crear apariencias convertirse en un *dionysischen Apolliniker*, jugar para hacer más soportable la vida. El Dioniso- filósofo juega con el mundo creando nuevas ilusiones, nuevas perspectivas. Crear es lo mismo que pensar y afirmar el devenir, aceptar sus imágenes bajo el símbolo de Dioniso y el influjo de Apolo. Visionar y danzar como modos de acción y de ser. Hacer girar las formas desde la embriaguez, entregarse a la medida de la pasión. Ser un efecto que deviene una y otra vez. El arte se comprende en el más allá de los afectos, el arte sirve desde sus múltiples máscaras, libera y desvela la inocencia del niño, la inocencia del devenir. Querer- crear y querer- poder son evidentemente análogos, es una analogía que se configura entre la lucha de opuestos donde la vida se intensifica como voluntad de poder al mismo tiempo que se alimenta de los grados de su propia potenciación (*Steigerung*). Esta gradual medida-desmesura de la potenciación va *in crescendo*, se expande desde la activación de las fuerzas porque producen la tensión necesaria de diferencias en más diferencias. La voluntad de poder como arte produce la forma y organiza esas diferencias según la

⁴⁴⁶Ibid. pág. 300

⁴⁴⁷“La disolución de la fuerza en fuerza latente debe ser la causa del surgimiento de la fuerza más viva. A un estado de negación debe sucederle el estado de la posición suprema. El espacio es, como materia, una forma subjetiva. No el tiempo. El espacio sólo aparece presuponiendo un espacio vacío. El cual no existe. Todo es fuerza. (...). Todo desarrollo es surgimiento.” FP III. op. cit. 1[3], pág. 27

intensidad de sus grados. Esa diferencia es a su vez interpretada como más voluntad de poder. El arte está en las múltiples interpretaciones que la voluntad de poder potencia como diferencias, como pluralidad. Lo que se pretende mostrar es el alcance ontológico, y cómo todas sus relaciones hacen del pensamiento de Nietzsche un cruce de caminos entre la génesis del arte y el fenómeno estético. La vida como Voluntad de poder⁴⁴⁸ y arte tienen como principio que todo lo vivo pretende el dominio de las formas de vida y por lo tanto de poder. El eje esencial de la voluntad de poder es la de superarse (*Überwinde*)⁴⁴⁹. La voluntad de poder se acopla al *instinto de la libertad* violentándose en la creación de formas, el arte hace del artista un órgano constructor y creador. Aunque la afirmación de Nietzsche de que todo es voluntad de poder no pretende un principio unitario, estable que confronte con la multiplicidad inherente al devenir, más bien, la voluntad de poder es el modo de nombrar esa acción individual en la que todo su concebir asume el devenir mismo en continua superación, eso sí, el de la individualidad. En la voluntad de poder confluye el sentido ontológico en nexos de alcance estético- epistémico en la que termina por converger en la praxis artística como una perfecta simbiosis entre arte y vida. << El que en todas las <<impresiones de los sentidos>> no sólo seamos pasivos, sino muy activos, selectivos, combinamos, completamos, interpretamos - se trata de nutrición, como en la célula: de asimilación y modificación de lo diferente.>>⁴⁵⁰. Esta síntesis resulta ampliamente importante para comprender el carácter también epistémico de la propia actividad y de los estados por las que el artista se afirma más allá de los valores que puedan generarse.

Estas relaciones permiten que la existencia sea concebida como la explosión de la voluntad de poder y de todos sus efectos estéticos, siendo legibles estos efectos por una experiencia indisoluble de las fuerzas instintivas que el arte habilita para la creación de mundos. El artista- filósofo transfigura los sucesivos estados de embriaguez (apolíneo- dionisiaco) por los que crea a partir de sus impulsos, se libera las formas que van separándose unas de otras y hacen de la existencia una obra de arte. La voluntad de poder también lleva implícita la capacidad de ser afectado; efecto y afecto definen el pathos propio de la voluntad como aquel querer- crear sin límite. La consecuencia es clara, donde no hay límite hay poder, donde hay poder hay posibilidad, donde hay posibilidad hay diferencia. La voluntad de poder tiene en sí todas las metamorfosis a la que le somete el devenir- activo y las condiciones del azar en las que aparece el instante. En definitiva, el juego precede a toda racionalidad y a toda finalidad. El juego está fuera de toda lógica, o de toda validez conceptual y que la realidad y el fenómeno tengan una permanente registro estático. La voluntad de poder es el modo de conexión de toda la ontología de arte en el efecto del eterno retorno, retorno que es siempre juego, siempre el lanzar los dados. El mar de fuerzas, instintos, pulsiones transforman eternamente las condiciones del azar en el juego, no hay comienzo, ni fin, sólo instante.

⁴⁴⁸"Algo vivo quiere, antes que nada, *dar libre curso* a su fuerza - la vida misma es voluntad de poder-: la autoconservación es tan sólo una de las *consecuencias* indirectas y más frecuentes de esto. " MbM, op. cit. pág. 34

⁴⁴⁹"Hacia la altura quiere edificarse, con pilares y escalones, la vida misma: hacia vastas lejanías quiere mirar, y hacia bienaventurada belleza - ¡por eso necesita altura! ¡Y como necesita altura, por eso necesita escalones, y contradicción entre escalones y los que suben! Subir quiere la vida, y subiendo, superarse a sí misma." Z, op. cit. pág. 153-154

⁴⁵⁰FP. III. 7[33], op. cit. pág. 184

Dioniso es el mago y símbolo del instante, y éste se transfigura en forma de arte, en una nueva máscara. Es la afirmación de la apariencia como la única realidad que deviene. Por fin, acontece en la efectualidad del juego ir más allá del nihilismo. La condición de posibilidad está en el juego donde se crea y se afirman la fuerza y la permanente partida de la existencia. Siempre abisal, la verdad es curva como dice Zaratustra. El juego no es, como pensaba Kant, el libre juego de la imaginación con el entendimiento, atendiendo al carácter subjetivo y desinteresado del juicio estético. Para Nietzsche el arte tiene como activo el embellecer, crear artísticamente como consecuencia de la tensión de las fuerzas, este embellecer de las formas determinan la transfiguración de la voluntad de poder. Se puede anunciar la venida del superhombre: artista-Dioniso, artista-filósofo, Zaratustra- Nietzsche. ¿Qué mayor afirmación y placer puede existir sino embellecer? ¿Cuál puede ser el gusto más alto de satisfacción y de poder que la perfección de *embellecer*?

El *Gran estilo* sería la cumbre por la que la Voluntad de poder queda elevada a la totalidad del arte. El arte trágico y dionisiaco afirma el ser mismo que se revela en la afirmación de la vida. El gran estilo concilia los opuestos del devenir pues frente a la embriaguez estaría la serenidad, etc. El gran estilo es el resultado de embellecer desde los impulsos y el exceso y llegar también a la serenidad que requiere dejar el horror y el dolor. El *pólemos* (lucha) connatural a la vida y constitutivo del devenir se eleva en el gran estilo a la serenidad de los estados anímicos por los que pasa la totalidad de la realidad del arte. El gran estilo es el gran afecto, el poder mismo, la potenciación⁴⁵¹. La superación del nihilismo reactivo en toda su crudeza. Embellecer es el arte como actividad hacia lo sano, antídoto de la enfermedad de nuestra cultura milenaria, de lo decadente, de lo romántico, hasta llegar a lo que importa a Nietzsche, la *forma* más que el contenido.

§8 Estética/ Ontología del Arte

La misma constitución de la *Estética* está implicada en la relación *sujeto - objeto* y en el permanente contraste de los principios que rigen las relaciones entre la *razón* y la *experiencia*. Partiendo como base sustancial de las propuestas del racionalismo y del empirismo, la *Estética* participa de la misma problemática gnoseológica, extendiéndose una y otra vez a lo largo de los siglos posteriores. El eje metafísico- epistemológico en la que se integra el proceder de la filosofía de la subjetividad podría ser sintetizado con los siguientes enunciados claramente ontológicos: el *ser es ser percibido* y, *existir es concebir (cogito)*. Habría que añadir los avatares posteriores que también se desarrollaron con el idealismo alemán en torno al <<sistema del arte>>. Estos momentos fundadores de la Estética y la Filosofía del arte fueron ampliamente cuestionados desde el pensamiento intempestivo de Nietzsche. La primacía de la vida y el arte, como la constatación del devenir frente a la dialéctica, toman verdadera fuerza junto a la exhaustiva crítica a la cultura occidental marcando el límite a los problemas de la metafísica. Toda su obra hace tambalearse al sujeto de conocimiento que se sustentaba desde el siglo XVII en adelante. En esta investigación Nietzsche es

⁴⁵¹ "El gran estilo se manifiesta a consecuencia de la gran pasión. Desdeña complacer, se olvida de convencer. Da órdenes. Quiere." FP IV, op. cit. 15[118] pág. 667

considerado como el precursor que hace del arte el modo de ser de la vida y como desde el nacimiento de la tragedia, emerge las fuerzas instintivas que organizan el devenir del arte⁴⁵². En Nietzsche se incluye poder pensar el arte desde su propia ontología y ésta tiene su dimensión más revolucionaria en el *instante*. Pero si se pudiera abordar la gnoseología que produce este efecto ontológico tiene una consecuencia sobre el sentido de la verdad, ya que tras la afirmación de que toda verdad es interpretación los mundos posibles se construyen entre lenguaje y el arte. Es cierto que la vida precede a cualquier consideración moral o a realidades que no tienen su fundamento en los fenómenos; con Nietzsche el problema esencial de la filosofía resulta ser disolver la barrera que separa entre *verdad* y apariencia o entre *lenguaje* y apariencia. El arte como acción del artista esclarece el sentido de la existencia porque el arte es la fuente transformadora de la vida, el arte es la tarea suprema de la vida. El arte tiene una predisposición afectiva y de ánimo pasional para hacer devenir la apariencia en apariencia, y este es el modo de afirmar la corporeidad de la realidad. El fin de la filosofía moderna se va cumpliendo, sin lugar a dudas, ya está en germen en Nietzsche, parte del enredo y finalización de la modernidad queda latente también cuando el arte mira hacia sí mismo sin ninguna cesión o subordinación a otras áreas de la realidad como la filosofía o la religión. Ya señalaba abiertamente Nietzsche que el arte anterior a él se sitúa bajo la perspectiva del espectador, es decir, frente a la obra de arte, y no desde el artista; como también, no es lo más significativo del arte o de la <<estética>> la posición social de la obra de arte frente al espectador, en situación contemplativa y expectante a lo que sucede en tal encuentro. No es de extrañar que fuera leído antes por artistas que admitido como filósofo en las clases de la universidad en los inicios del siglo XX. Podrían las poéticas posteriores a finales del XIX y a principios del siglo XX ser expresiones de esta brecha abierta por Nietzsche.

Sin lugar a dudas, la proximidad al pensamiento nietzscheano se ha realizado desde aquellas posturas en la que Nietzsche se muestra como un filósofo ante la pregunta por el ser, esta es esencialmente el eje de esta investigación, una vez que se ha asumido la afortunada evidencia del *olvido del ser* en la tradición metafísica con la que comienza *Ser y Tiempo* de Heidegger. Poniendo en juego el final de la metafísica y con ella el final de la filosofía de la subjetividad. Otra de las derivas será el insistente enfoque de Heidegger de apuntalar a Nietzsche bajo el halo de la subjetividad y como acabamiento de la metafísica, pero esta intención guarda una trama más profunda, pues, la verdadera confrontación de ambos gira en torno a la verdad y sobre todo sobre la *verdad* del arte desde la diferencia ontológica en la que se asienta el pensamiento de Heidegger.

Lo que está por dirimirse es si el arte no es más que una región de lo ente y participa de todo aquel sustrato que procede de la fundación de la estética en la filosofía

⁴⁵² "Según este concepto transformado, la verdad responde a la voluntad de poder, la verdad deriva de la vida. Como paso intermedio hay que precisar que cuando decimos que el mundo es un mundo en devenir, lo decimos de acuerdo con una posición de valor. El devenir del mundo es ante todo una opción valorativa, algo que se afirma desde la voluntad de poder. El devenir abre posibilidades inéditas a la vida, la remueve, la otorga intensidad, le ofrece otras alternativas. Y lo valoramos por ello. pues el único valor es el de acrecentar la vida. Afirmamos así el devenir como un valor. Cuando el arte adopta una perspectiva o, lo que es igual, se acoge al aparecer del devenir, lo hace siempre desde una orientación de valor: selecciona el punto de vista, establece las condiciones que posibilitan el acrecimiento de la vida" García Leal, J. *El conflicto del arte y la estética*, eug, Granada, 2010, pp. 165-166.

de la subjetividad, o éste pertenece al ámbito de la pregunta por el ser y así podría hablarse abiertamente de ontología del arte. Pero lo cierto es que en la filosofía de la subjetividad tampoco se reconoce al ser del ente como ente, sino que el ser de lo ente es una representación de la conciencia fundante del sujeto. El caso es que en ambas afirmaciones, la de que el ser del ente está en el ente o que el ser del ente no es más que la representación de un objeto en la conciencia, se pone en juego la condición del ser humano en relación al ser como con el ente. La propuesta filosófica de Heidegger intenta delimitar el umbral de ambos sentidos a partir de la hermenéutica de la facticidad, del análisis existencial del Dasein, y desde la diferencia ontológica.

El precedente de esta ontología del arte, aunque esta investigación considere a Nietzsche un claro precursor, serán Heidegger y Gadamer. Sin embargo Gadamer dirige con originalidad los surcos ontológicos del arte recuperando para ello el origen del juego. Si la pregunta ordena la verdad del arte y la dirige hacia la problemática y el sentido de la obra de arte se podrá comprender el nexo entre estética y ontología del arte. También es necesario revisar algunos aspectos significativos analizados por Vattimo en relación al final de la modernidad y los parámetros en los que profundiza sobre Nietzsche, Heidegger y el mismo Gadamer, eso sí, alejándose del planteamiento posterior del mal llamado pensamiento débil y de la incursión conservadora de la propuesta posmoderna a partir de la *Sociedad transparente* en adelante.

a) Gianni Vattimo⁴⁵³: *El fin de la Modernidad* e imposibilidad de una *Ontología estética*

El modo en el que el filósofo italiano atiende a la polémica sobre lo que significa el término *Posmodernidad* procede de una misma raíz problemática que comparten y debaten los filósofos más activos, en la determinación de lo que puede ser entendido por posmodernidad, como fueron Lyotard y la resistencia de Habermas⁴⁵⁴. La posmodernidad se presenta como *el fin de la historia*, que es a su vez, el ocaso del occidente metafísico y del proyecto moderno en particular. El final de la historia significa el final de comprender gnoseológicamente el decurso de la vida humana como la

⁴⁵³ Esta nota al pie de página es muy necesaria, ya que lo que se pretende de la obra de G. Vattimo es extraer, capturar lo imprescindible para el argumento esencial de esta investigación. En general, no se participa, ni se comparte las propuestas más personales del filósofo italiano, este es el motivo por el que no se profundizará las posiciones de Vattimo en la polémica entre Modernidad - Posmodernidad con filósofos como J.F. Lyotard, Habermas entre otros, ni las consecuencias que generaron su artículo, Dialéctica, Diferencia y pensamiento débil, en *El pensamiento débil*. Sin embargo, sí parece imprescindible remitirse al núcleo esencial de su análisis porque parte de Nietzsche y de Heidegger, como también lo relativo al arte y a la hermenéutica de Gadamer especialmente. También sería motivo de otra investigación evaluar su insistente diagnóstico sobre el uso y origen que realiza sobre el nihilismo y cómo a partir de él desarrolla una ontología de la actualidad (sin confundirla con la de M. Foucault). Obviamente, también es muy cuestionable la permanente torsión del pensamiento de Heidegger y la hermenéutica como vocación nihilista, etc.

⁴⁵⁴ Las principales obras que centrarían inicialmente la polémica sobre la posmodernidad serían. Lyotard, J.F.; *La Condición posmoderna*, trad. M. Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1989; la de Habermas, J.; *Pensamiento postmetafísico*, trad. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1990 y la de Vattimo, G.; *El fin de la Modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A.L. Bixio, Gedisa, Barcelona 1990. I. Posmodernidad y fin de la historia, *Ética de la interpretación*, trad. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1991

relación sujeto/ objeto, cuya premisa ontológica ya se pudo desarrollar en el inicio de los prolegómenos de esta investigación, en la que se puede sintetizar ahora como que *el ser de las cosas reside, está en la conciencia*. Más que una época que se inicia a partir de la decadencia de los valores de otra, lo que se podría entender como un cambio de paradigma, lo que la posmodernidad muestra es una *condición* en la que el sujeto deja de ser predominante y esa pérdida inicia otro modo de estar en el mundo, otro modo de ejercer el conocimiento, y sobre todo, la imposibilidad de admitir un relato homogéneo y continuo como progreso en el sentido de *humanitas*, es decir, el ideal de un hombre emancipado. El hombre posmoderno ha dejado de ser incluso el centro de un microcosmos, y ha demolido, descentrado los valores supremos acuñados a una verdad entendida como *adaequatio*, en la que se exigiera remitirse a un Ser trascendente, lo relativo a Dios o a las divinidades o, a considerar la libertad desde la voluntad buena y moral bajo el imperativo categórico o, a una razón de lo infinito y a la admisión de la Idea como una conjunción total y racional de la posibilidad de la realidad, es decir, de lo Absoluto. La Pos- modernidad es un *efecto* del lejano y contundente conflicto entre *verdad* y *apariencia* tal y como lo supo ver, por ejemplo, Nietzsche. Es ya impracticable poder hablar como si hubiera una unidad total de la realidad. ¿Qué tipo de verdad es la que legítimamente distingue los saberes y el conocimiento de lo que no lo es? ¿Qué tipo de secuencia e interpretación es la que detenta el sentido de los textos y de las huellas del pasado como posibles? La dificultad de responder a estas cuestiones estaría en descubrir el vínculo entre la modernidad y la pos- modernidad; Vattimo lo encuentra en Nietzsche, haciendo suya las consecuencias de la crítica a la cultura occidental bajo el prisma de que su legitimidad es una cuestión de valor. Para el filósofo italiano la modernidad sería la legitimidad que descansa en los problemas metafísicos e históricos cuya consecuencia sería una visión homogénea y progresiva que participa de una misma identidad y supresión de las diferencias. Lo que precede a la propia crítica que se le pueda hacer a la modernidad es una suerte de experiencia que precisamente parte de la conciencia histórica y del ángulo interpretativo de sus movimientos. La posmodernidad, lo quieran o no los que hablaron de ella es una condición, se decía, pues, cumple con retornar a preguntas que puedan a travesar toda las fauces de la metafísica. Condición que permite cuestionar nuestros saberes, la rueda en la que se conforma un tiempo estructurado por la razón para ir hacia un nuevo modo de concebir el mundo en una historia y tiempo fragmentarios, es decir no totalizadores. El verdadero testimonio de esta condición pasa inevitablemente por romper la concepción lineal y unitaria del tiempo histórico de nuestra tradición metafísica. Este es el motivo y la existencia de la que Vattimo parte, el vínculo que retoma tiene su carga conceptual en uno de los términos que muy esporádicamente es usado por Heidegger: *Verwindung*, y que le permite tomar distancias con las posiciones de Lyotard y la de Habermas, << No se puede, en otras palabras, ni declarar <<invalidada>> toda forma de legitimización por referencia a la historia, como quiere Lyotard - el cual, no obstante y significativamente, no puede mantenerse firme en el cumplimiento de este punto-; ni puede uno - por temor a las consecuencias nihilistas y reaccionarias de estas posiciones- seguir quedándose en el <<metarrelato>> de la modernidad, tal como hace Habermas, declarando, sencillamente, que los eventos <<invalidantes>>, a los que remite Lyotard, suponen sólo un fracaso provisional del proyecto moderno, y ello desde una aceptación demasiado indulgente de ese fracaso. Entre ambas posiciones extremas rehúsan por igual tematizar seriamente la historia del

fin de la historia, viniendo a despecharla, o bien como un hecho que no es objeto de relato, pero al cual debemos adecuarnos -Lyotard-; o bien como un incidente teóricamente irrelevante, y que se debe explicar en términos de psicología o sociología del conocimiento, como <<desengaño de la filosofía de la subjetividad>> en el caso de Habermas⁴⁵⁵>>. La tesis fundamental de Vattimo, para dar consistencia a la condición que inaugura la posmodernidad, tiene que dejar claro en qué consiste el fin de la modernidad y por qué a su vez es el fin de la historia, tiene para ello que analizar los componentes que dieron como resultado una justificación y legitimación metafísica de la realidad. En Vattimo no se trata de sustituir un metarrelato que refute a otro, sino que se trata de ubicar el vínculo entre lo moderno y lo posmoderno desde una nueva crítica a la metafísica y del discurso de la modernidad para aceptar su torsión, es decir, ir al núcleo de su fundamento. La posmodernidad que propone Vattimo se asienta en una interpretación interesada de Nietzsche y de Heidegger, apoyándose en una supuesta continuidad teórica entre ambos, porque ambos ponen en cuestionamiento la filosofía de la subjetividad. Estas son las zonas y ángulos que rastreará Gianni Vattimo a lo largo de sus principales obras, ir más allá del sujeto para ir estableciendo una red de proximidades y analogías entre ambos filósofos, e ir mirando hacia un mismo horizonte desde los inicios hermenéuticos de Nietzsche, desde la máxima afirmativa de que la verdad es interpretación después del desenmascaramiento de la insuficiencia de la subjetividad y la conciencia frente a las fuerzas de la vida y el arte, cuya consecuencia inmediata imposibilita la búsqueda del fundamento. Una y otra vez Vattimo recuerda que <<no hay hechos, sólo interpretaciones>>, el propio sujeto- siguiendo a Nietzsche- es una interpretación y no un dato⁴⁵⁶. A partir de las misivas del Nietzsche más próximo a la hermenéutica, la verdadera trama la hallará en Heidegger, porque éste plantea una superación de los límites de la metafísica desde el olvido del ser hasta la conformación de la estructura existencial de la precomprensión en la que se organiza la hermenéutica ontológica, la suya propia y la de Gadamer. Se cierra el "círculo", con el llamado segundo Heidegger, desde la *Carta al humanismo* donde el <<Lenguaje es la casa del ser>> y el << hombre es el pastor del ser>>. Aunque ya en *Ser y Tiempo* el Dasein no se piensa como un "sujeto" sustancial, sino como *ser-en-el-mundo*, como un *poder-ser*, es decir, siempre en apertura a la posibilidad. Pero con respecto al ser, la auténtica cuestión que determina la tarea del pensar, es su acaecimiento, y no un dato dado en la que haya una presencia. La diferencia ontológica se convierte en la vía para comprender la epocalidad del ser, es decir, para también incluir a la metafísica dentro de la historia del ser.

El fin de la Modernidad se inicia, entonces, como el ocaso de la Metafísica, el gran distintivo de la cultura occidental. Los problemas de la propia metafísica no parecen ser sostenibles dentro del concepto de sucesión del tiempo. Pero, ¿qué se busca al retornar a los orígenes del pensamiento de occidente, al confín de la metafísica? Se intenta retroceder a un momento donde no se detecte el *olvido del ser* (Seinsvergessenheit) y

⁴⁵⁵ Vattimo, G.; *Ética de la interpretación*, trad. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 22

⁴⁵⁶ Vattimo, en la *Ética de la interpretación*, op. cit. pág. 127, recoge una cita de Nietzsche, << " Todo es subjetivo", decís vosotros, pero ante todo el sujeto es ya una interpretación, no es un dato, es sólo una especie de agregado de la imaginación que se encaja luego. ¿O es que no es necesario meter al intérprete dentro de la interpretación? Eso ya sería invención, hipótesis. >>.

no sea el nihilismo el síntoma y negación de la valoración objetiva de la realidad, cuya culminación la detecta Heidegger en la tardomodernidad con el desarrollo de la técnica acompañada por la consagración de una razón instrumental que garantiza los nuevos territorios del capitalismo y de las sociedades burguesas; estos son los grandes efectos de los valores últimos de la modernidad.

Bajo los tópicos en los que se anudan el pensamiento de Nietzsche y de Heidegger como nutrientes esenciales, para dar por consumadas el final de la Metafísica, con el final de las tesis principales de la filosofía de la subjetividad, Vattimo gira en torno al síntoma y hacia el pronóstico de estos finales como un hecho consumado. Este síntoma en expansión, << la tierra del desierto crece >>, se concentra en el término nihilismo que se inicia, se diría de un modo simbólico, con la frase <<Dios ha muerto>> que pronuncia Nietzsche⁴⁵⁷ por primera vez en la *Gaya Ciencia*. Pero, realmente, todo este análisis de Nietzsche va a ser integrado dentro del pensamiento de Heidegger, precisamente en el concepto, que exprime Vattimo hasta la saciedad, de la *Verwindung*⁴⁵⁸. Por otro lado, la tesis fuerte, en la que insiste, tiene que ver con el carácter interpretativo de la verdad y la experiencia necesaria de todo lo que connota la muerte de Dios y el convertirse del mundo en una fábula, le dejará llevar la verdad de la hermenéutica como una respuesta que se inicia en el *acontecer* nihilista de la *historia* del ser. Este nudo, se diría gordiano, de concebir la ruta a seguir de la hermenéutica – según Vattimo- se aleja de los

⁴⁵⁷ “Nietzsche no pretende decir que Dios ha muerto porque finalmente nos hemos dado cuenta de que <<objetivamente no existe>>, de que la realidad es de tal modo que hay que excluirlo- Al menos habríamos de leerlo coherentemente con su teoría de la interpretación – no hay hechos, sólo interpretaciones; lo que también es una interpretación; y bien, tanto mejor -. Nietzsche no puede enunciar una tesis de este género. El anuncio de la muerte de Dios es realmente un anuncio: o, en nuestros términos, la anotación de un curso de eventos en que nos hallamos involucrados, que no describimos objetivamente sino que interpretamos arriesgadamente como concluyéndose con el reconocimiento de que Dios ya no es necesario. La complejidad hermenéutica de todo ello estriba en el hecho de que Dios ya no es necesario, se revela como una mentira superflua (mentira, precisamente, sólo en cuanto superflua) a causa de las transformaciones que, en nuestra existencia individual y social, han sido inducidas precisamente por creer en él.” Vattimo, G.; *Más allá de la interpretación*, introd. R. Rodríguez, trad. De P. Aragón Rincón, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 43-44.

⁴⁵⁸ “(...) donde el término es empleado en un ensayo en que se trata la *Ueberwindung*, la superación de la metafísica, es que el término indica un rebasamiento que tiene los rasgos de la aceptación y de la profundización. (...) contiene otras dos acepciones: la de la convalecencia (eine Krankheit verwinden: superar una enfermedad, curarse, recobrase de una enfermedad), (...) Si estas informaciones de vocabulario volvemos a considerar la *Verwindung* del *Ge-Stell* o también da la metafísica (de la cual el *Ge- Stell* es la forma final) comprobamos que, para Heidegger, la posibilidad de un cambio que nos conduzca hacia un *Ereignis* más principal –es decir, fuera de la metafísica, más allá de la metafísica- está relacionada con una *Verwindung* de la metafísica: traduzcamos así: la metafísica no es algo que “se pueda hacer a un lado como una opinión o que se pueda dejar como una doctrina en la que ya no se cree”, la metafísica es algo que permanece en nosotros como los rastros de una enfermedad, o como un dolor al que uno se resigna o también, podríamos decir, aprovechando la polivalencia del término “remitirse”, que la metafísica es algo de lo que uno se remite, se recobra, algo a lo que uno se remite, algo que se remite (que se envía). Además de todos estos significados, está también el de dis-torsión que se puede interpretar, por lo demás, en el significado de la convalecencia y la resignación: no se acepta la metafísica pura y simplemente, así como uno se entrega sin reservas al *Ge-Stell* como sistema de la imposición tecnológica; se puede vivir la metafísica y el *Ge- Stell* como una Chance, como la posibilidad de un cambio en virtud del cual metafísica y *Ge- Stell* se truecan en una dirección que no es la prevista por su esencia propia pero que sin embargo tiene conexión con ella.” Vattimo, G.; *El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990, pág. 151.

presupuestos ontológicos del Gadamer de *Verdad y Método*. Pues, en Gadamer, aún se vislumbra la raíz fenomenológica de la hermenéutica que abre Heidegger en *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo) y en los escritos anteriores a esta gran obra, como por ejemplo el de la *Hermenéutica de la facticidad*. El giro de Vattimo hacia el nihilismo es un efecto de situar la comprensión histórica de la modernidad y su fin, la crisis y la confrontación con los humanismos, incluida las derivas del marxismo como hechos consumados y acabados de la metafísica. La hermenéutica, como nueva *Koiné*, arranca desde todas sus perspectivas como un rechazo a la metafísica y al fundamento según el análisis que realiza Vattimo. Sin embargo, como se ha insinuado, Gadamer no rechazará la metafísica sino que a través del análisis de la experiencia del arte, recuperando o volviendo la reflexión sobre la verdad del arte, pone más cimientos a los emprendidos por Heidegger, para superar el fundamento metafísico de la estética moderna y el de la subjetividad, e integrar la estética en las consideraciones de una hermenéutica ontológica. Preservar la tradición es traerla a la apertura constante de la comprensión. Por lo tanto no hay un rechazo de la estética tradicional sino que la integra en el concepto operativo de su *historia efectual*. ¿Por qué resulta tan interesante contraponer la vocación de la hermenéutica como rechazo o ruptura total de los problemas de la metafísica? La clave de Vattimo para poder afirmar esto es clara, la verdad es interpretación, por lo tanto, no hay hechos sino sólo interpretaciones. Sigue con firmeza este legado de Nietzsche. El relato de la verdad irá junto al de la interpretación ya que una vez que se produce la *Kehre* heideggeriana en la que el interés de Heidegger se centra fuertemente en la consideración de que el <<lenguaje es la casa del ser>>, es indisoluble que *interpretación* y *lenguaje* asuman el *sentido* de la verdad. ¿Dónde encuentra Vattimo la legitimidad de la hermenéutica con vocación nihilista? Aunque Nietzsche⁴⁵⁹ detecta el síntoma y aventura un pronóstico para los siglos venideros como el desarrollo y la plenitud del nihilismo, sin embargo será Heidegger quien conforme las bases de la hermenéutica ontológica por un lado, y la extensión de su análisis para determinar las bases de este nihilismo consumado por el otro lado. Ahora bien, los referentes y la lectura que le permite al filósofo italiano virar la hermenéutica de Heidegger hacia el nihilismo son esencialmente las nociones que giran alrededor de la <<metafísica como historia del ser>>, y como en esa historia se completa el Olvido del ser, olvido que se culmina cuando se le piensa, al ser como ser del ente como presencia⁴⁶⁰. De lo que se trata –según Vattimo– es recordar el olvido y cada uno de sus nexos en los que todos se dirigen al nihilismo como modo de interpretación para poder

⁴⁵⁹ “Nietzsche había relacionado la teoría de la interpretación el nihilismo- Nihilismo significa en Nietzsche <<desvalorización de los valores supremos>> y fabulación del mundo: no hay hechos, sólo interpretaciones; y ésta es también una interpretación” Vattimo, G.; *Más allá de la Interpretación*, op. Cit. pág.50

⁴⁶⁰ “La importancia que tiene en Heidegger la noción, y la misma expresión, de <<metafísica como historia del ser>> señala, por el contrario, en el sentido de una concepción del ser en que la diferencia ontológica se efectúa precisamente en el darse del ser como suspensión y como substracción. No casualmente el máximo olvido del ser se da cuando se piensa como presencia. No se trata, pues de recordar el ser haciéndolo presente, o esperando que se haga presente; sino recordar el olvido: en nuestros términos, de reconocer el nexo entre esencia interpretativa de la verdad y nihilismo. Ni siquiera el nihilismo, naturalmente, se ha de entender metafísicamente; como sería el caso si se pensase que él es una historia en que, al fin y al cabo, en una enésima versión de la presencia como presencia de la nada, *ya no hay ser*. Y, en fin, de cualquier modo, el nihilismo es interpretación, no descripción de un estado de hecho.” Ibid. pág. 51

ubicar la disolución de la verdad como *adaequatio*- Por consiguiente, el nihilismo no sustituye una <<descripción de un estado de hechos⁴⁶¹>> por otro estado de hechos, sino que el nihilismo es en sí mismo una interpretación. Remontarse por la historia de la metafísica es regresar a la situación de olvido del ser, pero no con la intención de una superación (*Ueberwindung*), sino que si la metafísica, no sólo es un destino que nos pertenece, ni una mera elección de voluntad, más bien, se inserta como el conjunto de envío y de destino (*Geschick*) del ser mismo, y donde la transmisión puede apropiarse de los orígenes; <<(…) el olvido del ser está, por lo menos en cierto sentido, inscrito en el ser mismo (ni si quiera el olvido depende de nosotros). El ser nunca se puede dar todo en presencia⁴⁶²>>, éste no poder estar todo él en presencia le permite a Vattimo anunciar la tendencia de Heidegger a consumir el nihilismo, ya que lo que permanece es la historicidad del ser, y éste puede ser rememorado (*Andenken*) como siempre *sido*, en la medida en que ese rememorar lleva implícito o está ligado a la *Verwindung* (rebasamiento, aceptación del destino y profundización del envío) puede establecerse una relación esclarecedora entre el ser y lo que la metafísica oculta de él. Todo este análisis es propuesto desde la diferencia ontológica que distingue entre el ser y el ente; El modo en el que la *Verwindung* es pensada implica que el ser está en envío como destino, por eso el ser es *Ge- schick* (destino-envío). Una vez cuestionada la verdad como *adaequatio*, el ser se muestra como *aletheia*, ocultándose- desocultándose. En efecto, el nihilismo de Heidegger prolonga el diagnóstico inicial de Nietzsche hasta afirmar que el nihilismo es el acontecer histórico de nuestra época, y también coincide con la máxima expresión cultural de occidente, lo relativo a la técnica. Ahora bien, para Heidegger la voluntad de poder y todo el pensamiento del superhombre ésta dentro del concepto de "valor" de la propia metafísica. Según Heidegger, Nietzsche piensa lo relativo al ser como voluntad de poder, como capacidad de crear nuevos valores; de tal manera que el núcleo esencial será el valor; como sí el término valor precediera a la nada, entonces, la voluntad de nada no sería más que la incredulidad hacia los valores supremos. La propuesta ontológica de Nietzsche está - según Heidegger- dentro de la filosofía de la subjetividad, es decir, de la metafísica. Nietzsche representa para Heidegger el acabamiento de la propia metafísica como se verá.

En suma, la catástrofe de la presencia del ser del ente como destino del ser, como única tendencia nihilista de la historicidad del ser, es decir, tras el fin de la modernidad, la consumación de la época nihilista. ¿Acaso el nihilismo es el sentido último a que está abocado la epocalidad del ser? Si el ser es acontecer, ¿este acontecer aparece como síntoma del *declinar* del ser en tanto es el cumplimiento de su total olvido?, ¿si la caducidad y la mortalidad del *Dasein* como ser-para-la-muerte justifica el declinar de la historicidad del ser, es suficiente para fundar una hermenéutica ontológica en la que se complace en asumir el origen nihilista de nuestra época, es decir, está la hermenéutica abocada y a adscribirse a una vocación nihilista y antimetafísica? No en lo que se refiere a Gadamer.

Sin embargo, el arte junto a los avatares de la propia filosofía van a encarnar el conflicto entre *verdad* y *apariencia*. El arte será el gran legado de la antigüedad y de la modernidad que mejor representa el conflicto, motivo por lo cual los fundamentos de la

⁴⁶¹ Vattimo, G.; *Más allá de la interpretación*, op. cit. pág.51

⁴⁶² Vattimo, G.; *El fin de la Modernidad*, op. cit. pág. 151

estética y una filosofía del arte que reclama un sistema de las artes unitario omnicomprendivo ya no tiene cabida dentro de la Historia en sentido total. El arte cuando *piensa* el arte asume este final de la historia, final que advierte el fin de la modernidad; las idas y las venidas de las tramas diversas de la estética evidencian claramente esta crisis del proyecto ilustrado. Ahora bien, que la hermenéutica tenga vocación nihilista es una cuestión harto discutible, porque ni Nietzsche, ni Heidegger se quedan en el síntoma nihilista, y mucho menos sea fácil derivar de sus posturas una ontología del declinar como propone Vattimo. Más bien sus propuestas determinan una clara orientación ontológica en la que la cuestión del ser es prioritaria, y en la que el nihilismo no es un fin sino sólo un medio de desenmascarar los atributos de la metafísica en todas sus derivas; del mismo modo que los asuntos del arte están intensamente relacionados con sus ontologías y éstas están ligadas inevitablemente en relación a la temporalidad. De hecho, en esta sección Estética/ Ontología del arte la propuesta de Gadamer permite considerar el legado de su pensamiento como una puerta para considerar que la ontología propia del arte encuentra su auténtica consistencia en una ontología de la diferencia. Sin embargo, se pone como punto de inflexión y alejamiento de la significación de la barra (/), como lo que une y separa la Estética de la Ontología del arte, de las posiciones posmodernas en concreto la incursión particular del pensamiento último del filósofo italiano.

Gianni Vattimo en una de sus primeras obras, en *Poesía y Ontología*⁴⁶³, partía de una investigación sobre si era posible fundar una <<estética ontológica>> siguiendo las pautas del pensamiento de Heidegger y de Gadamer. ¿Qué exigencias ontológicas podría establecerse para proseguir cultivando eso que nombramos como Estética? Es una pregunta recurrente para delimitar el sentido de verdad que hay en el arte. Lo que se dispone en la reflexión de este Vattimo, aún fiel al maestro Gadamer y a la interpretación de éste sobre Heidegger, comienza por asumir todo el alcance de la *diferencia ontológica*, es decir, asumir la relación que une y separa el ser del ente. Esta diferencia abisal se acentuará con el uso de la *epoché* por parte del filósofo de Messkirch, en la que este sustraerse permite que el ser se retraiga, y pueda suspenderse la pregunta que interroga sobre el ser, es decir, su olvido; el Olvido del ser, permite que la cuestión sea el despliegue del tiempo, donde lo siempre siendo es el ser del ente. Si pudiéramos tener en consideración el pensamiento platónico como un referente de la diferencia ontológica, cabría destacar que el ὄντως no es lo ente sino una región si acaso. Y habría que extender el olvido del ser más allá de la posición de Aristóteles, pues, el ser (del ente) se dice de muchas maneras. La mirada del olvido la dirigirá Heidegger hasta los inicios de la filosofía, hacia el lenguaje de los primeros presocráticos.

Lo que queda al desnudo es la epocalidad del ser y su propio sustraerse. Imprescindible para poder responder a la cuestión de si es posible una estética ontológica, se tendrá que aludir al sentido que le da Heidegger a la metafísica como aquella manera que va gestándose el olvido del ser donde el peso de la respuesta radica en la diferencia ontológica. Las estéticas del siglo XX están anexionadas al sentir y al lenguaje metafísico en general, y en particular a la modernidad. Estas distintas estéticas han sido deudoras y asumen el legado fundamental de la filosofía de la

⁴⁶³ Vattimo, G.; *Poesía y Ontología*, trad. e introd. de A. Cabrera, Universitat de València, 1993

subjetividad en todas sus versiones incluida la aportación de la fenomenología trascendental de Husserl. En este sentido la estética como parte del corpus metafísico está condenada a la onticidad. No es posible una Ontología estética, de hecho este proyecto lo abandona Vattimo. ¿Cuáles son las consecuencias de esta vocación nihilista en la que Vattimo milita también con respecto al arte? No queda del todo claro las consecuencias de este nihilismo porque desde el arte se ha vivido con intensidad el final del modernismo, es decir, del posmodernismo; además el arte es <<puesta en obra de la verdad>>, y Heidegger es la clave que posibilita pensar la verdad del arte como verdad del ser. Es cierto que Vattimo se olvida, después de su obra primeriza de 1968, *Poesía y Ontología*, mencionar las ligaduras fenomenológicas y las huellas, que persisten de sus ecos trascendentales en Sein und Zeit, porque cuando intenta resumir la noción de verdad de una ontología *débil* recuerda que <<lo verdadero no es objeto de aprehensión noética del tipo de la evidencia>> más bien, si hubiera algún tipo de verificaciones serían determinadas por la apertura de la esencia de la verdad (Von Wessen der Wahrheit), donde el único horizonte sería el propuesto por la hermenéutica, y quizá lo más sugerente provenga de que la <<verdad no es fruto de interpretación sino que es fruto del desenmascaramiento que se produce en la propia interpretación⁴⁶⁴>>. Parece que la hermenéutica que propone Vattimo ya apenas queda registro de un aparecer fenomenológico.

Para una <<estética ontológica⁴⁶⁵>> como hipótesis inicial, Vattimo, plantea una pregunta general que vale como punto de inflexión para esta investigación, << ¿qué significa plantearse ontológicamente el problema del arte, hacer valer en estética las exigencias ontológicas?⁴⁶⁶>> Esta cuestión implica necesariamente llevar a la estética al extremo, y más allá de la propia relación de las distintas posturas de las estéticas con el arte. El lugar de anclaje de este extremo lo ubica acertadamente Vattimo en la <<diferencia ontológica>> de Heidegger. La primera aproximación para delinear la problemática de la estética es implicarla dentro del sentido de la *epoché*, pero no la que desarrolla Husserl en su fenomenología trascendental, sino a cómo la reconduce Heidegger, pues lo que la epoché debe acentuar es la diferencia ontológica, donde el ser no pueda confundirse con los entes, es decir, que el carácter del ser es un darse y ocultarse al mismo tiempo en el *aparecer* de los entes. La epoché, como se sabe, opera como retención y suspensión, en el caso de Husserl es un acto libre en el que ya no se dirige a la vivencia directa natural sino a la posibilidad de adquirir un saber que dé cuenta de la experiencia originaria. Mientras que para Heidegger, sin embargo será como un momento en el que aparece y se retiene la diferencia entre ser y ente y no una reducción hasta llegar a una conciencia que instaure un yo puro, trascendental, partícipe de su propia objetividad. A partir de esta exigencia operativa de la diferencia ontológica donde el ser se retrae y deja que el ente se despliegue en el tiempo, se está en la temporeidad de la historia del ser porque el ser está siempre por- venir.

El arte, la obra de arte, se ubicaría, ontológicamente, entre la diferencia ontológica

⁴⁶⁴ Vattimo, G.; Dialéctica, Diferencia y Pensamiento débil. *Pensamiento débil*, trad. L. de Santiago, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 38-39

⁴⁶⁵ Vattimo, G.; I. Hacia una estética ontológica. 1. Arte, Estética y Ontología, *Poesía y Ontología*, introd. y trad. A. Cabrera, Universitat de València,, Valencia, 1993, pág. 25

⁴⁶⁶ Ibid.

y el carácter epocal del ser. El arte en este sentido sería como una región del ente donde se da y se oculta el ser, es decir, también asume Vattimo de Heidegger el que la obra (de arte) sea la <<puesta en obra de la verdad>>. En el arte, el ser *hace aparecer* los entes. En la distinción de Vattimo del discurso estético con respecto a los discursos de las artes, de las poéticas y de la crítica, le resulta imprescindible comprenderlos dentro de este carácter epocal del ser en el que la diferencia ontológica se hace visible. El asunto se traslada del *ser* del arte a la *verdad* del arte. Si el *ser* no es un dato que se da objetivamente y no se confunde con lo ente, entonces se está más próximo a admitir que el ser *acaece* y la verdad del arte insiste en mostrar su esencia (Wesen). Y la pregunta que hila el ser y la verdad es la esencia misma, en este caso piénsese desde el arte, porque ir hacia la esencia del arte se trataría de determinar el modo en el que *acaecen* los entes desde el horizonte del ser, según Heidegger, y no sólo sería reconocer el carácter eventual de la esencia de los entes sino, más bien, reconocerlos como un acontecimiento del ser⁴⁶⁷. Este modo de la insistencia de la diferencia ontológica contrasta de pleno con la búsqueda de una esencia como estructura universal y necesaria de lo ente, y la causa o fundamento (Grund) de esa condición de posibilidad de la experiencia que se pliega en dicha estructura. Desde el punto de vista ontológico, que pretenda considerar la pregunta que rige la esencia como experiencia de una región concreta del ente, del arte en cuanto obra de arte, en la que se tendría que considerar la esencia (Wesen) como un acontecimiento, como un modo en que aparece lo ente o obra de arte, y como un *acaecer* del ser mismo. Una ontología del arte no es una descripción dentro de una experiencia estética del mundo del arte⁴⁶⁸, sino que la propia estética tiene como precedente una conciencia metafísica de lo estético que pertenece <<a la presente época del ser>>, no da lugar a un fenómeno exclusivamente para comprender cuál es la auténtica y originaria manera del ser del arte sino cómo se presenta el ser en esta época⁴⁶⁹. El hecho de que una posible estética ontológica tuviera lugar sobre la base de una diferencia ontológica permite tomar distancia frente a la posición de Hegel, por ejemplo, pues éste aunque piensa el sentido histórico del arte, y también su filosofía del arte conduce a los planteamientos estéticos hacia las coordenadas ontoteológicas de su despliegue dialéctico, si supone el arte como un momento más del decurso histórico que tiende a ser superado por la autoconciencia del espíritu, y como consecuencia de ello es que se produce un reconocimiento, una vez haya sido superado el momento del arte clásico, Hegel habla sobre el carácter de *pasado* del arte, y la clausura del sentido ontoteológico del arte

⁴⁶⁷ Heidegger, M.; *De camino al habla*, trad.

⁴⁶⁸ Vattimo, G.; *Poesía y Ontología*, op. Cit. Pp. 40-41

⁴⁶⁹ “En suma, no se trata de entender las otras estéticas como aspectos necesarios de una situación de la historia del ser que, de algún modo, se da por conocida de una manera diferente, sino que, dado que la época del ser está constituida tanto desde el modo concreto del ser del arte, como desde la reflexión que sobre ella misma ejerce la estética, habrá que reconstruir el conocimiento de la época del ser, y del arte en ella, sobre la base de los resultados del pensamiento estético. La estética ontológica es, en este aspecto, todo lo opuesto a una pretensión de alcanzar de alguna manera la esencia pura del fenómeno, suspendiendo cartesianamente todo prejuicio cultural sobre su estructura. En esto se reconoce también como una filosofía de la cultura o como una filosofía cultural: no hay una estructura auténtica del fenómeno que esté oculta bajo superestructuras culturales, el único modo de ser del fenómeno es su modo integral de ser histórico, encarnado en la concreción de nuestros modos de referirnos a él, cargado con todos los significados que una tradición cultural le atribuye.” Ibid. pág. 42

como el fin del arte. Es imprescindible reubicar al arte en relación a la estética y para ello Vattimo dibuja la posibilidad de una estética ontológica que no nos arrastre al sentido de lo que significa <<el fin del arte>>. << Estética es, en suma, desde el punto de vista ontológico, todo aquello que concierne el significado del fenómeno del arte, desde la descripción <<trascendental>> de la experiencia estética hasta la definición del significado que tiene, para la época del ser, una determinada obra de arte⁴⁷⁰>>.

El vínculo entre estética y ontología del arte no puede ser otro que entender el ser del arte como acontecimiento, y todo acontecer implica necesariamente no sólo una diferencia ontológica entre ser y ente, sino profundizar más en una ontología de la diferencia, donde el arte se asiente como una ontología siempre integrando el contraste del uso de una obra de arte singular con lo que *difiere* desde ella. Esto es posible cuando el arte sea y se asiente como motor ontológico en general, como el carácter ontológico de la acción del arte en un caso singular de una obra de arte. Todo singular debe ser visto como un acontecimiento que difiere de cualquier otro singular, y esa diferencia exige una visión ontológica que se integre en la pregunta por el ser de la *Diferencia*. Se tratará esta intuición de Vattimo, de su obra primeriza en estos asuntos, en la que sigue fiel a Heidegger y a Gadamer para abrir una apertura en la que pensar el arte ya suponga adentrarse a su dimensión ontológica de la diferencia. Una ontología del ser del arte no puede participar o estar dentro de las dinámicas que concurren en las distintas estéticas porque no puede estar incluida en la búsqueda de un fundamento, sino que tiene que ser comprendido, el arte, desde el sentido esclarecedor del acontecimiento. Queda en evidencia que Vattimo sería un precedente, embrión, para situar parte de la problemática inicial de esta investigación pues posibilitó entender las fuentes de la dimensión ontológica del arte. Nietzsche y Heidegger, fundamentalmente este último, encuentran las bases para poder hablar con solvencia de una ontología del arte, y así no restringir el ámbito del arte a las estéticas del arte o de las artes. Por todo lo anterior, ya en el <<centro de vibraciones>> se consideró a las Vanguardias como movimientos que expresan la necesidad de reubicar la estética y las filosofías del arte, en la exigencia de ser llevadas al extremo que abre la pregunta que se dirige al ser del arte, o al caso de recuperar el sentido de la verdad del arte⁴⁷¹. Lo que aquí se pretende es determinar esta posibilidad del arte como ontología y ésta entendida como diferencia. Atender a lo dado no es lo mismo que atenerse a lo dado.

b) Ontología del arte: *la Hermenéutica* de H.G. Gadamer

No es por casualidad que la obra fundamental de Gadamer llevase por título *Verdad y Método* (Wahrheit und Methode), dicho título se dirige a la raíz problemática con la que se inició la modernidad, pero también abre el compromiso de orientar la hermenéutica hacia la apertura de la comprensión, alejándose -como señala en el prólogo de la 2ª edición- de la tradición hermenéutica preceptiva. En su investigación le dedica una ardua reflexión sobre el método de las ciencias del espíritu y su carácter histórico (Dilthey) para abordar aquellas experiencias <<extracientíficas> como es el caso del arte; desde este cometido lo que importa a Gadamer no es señalar diferencias

⁴⁷⁰ Ibid. pág. 44

⁴⁷¹ Vattimo expone intuitivamente esta idea. Ibid. pp. 63- 84.

de método sino <<diferencias de objetivos de conocimiento>>⁴⁷². La pregunta siempre está vinculada implícitamente a la pregunta por el ser, el modo de preguntar de Gadamer mantiene el mismo sentido de la pregunta que arrecia en Heidegger. En la consideración de esa pregunta por el ser se aleja del nihilismo en general, el gran síntoma que pone en evidencia la crítica de Nietzsche, pues, donde hay experiencia, por ejemplo del arte, tal experiencia se muestra y se dirige a su comprenderse, y como se llega a poseer tal comprender, no hay posibilidad de que se asiente el nihilismo preceptivo de toda subjetividad porque no se opera desde una valoración a priori que tenga sentido exclusivamente epistemológico. Pero muchas son las preguntas adicionales que intentan ir a la raíz de la pregunta esencial, por ejemplo - al modo kantiano- cabe interrogarse sobre << ¿Cómo es posible la comprensión?>>⁴⁷³ Esta pregunta es previa a todo acercamiento *comprensivo* de la subjetividad. No es la comprensión un modo propio del sujeto sino aquello que abarca la experiencia del mundo del *Dasein*⁴⁷⁴, este asunto tendrá que ser matizado más adelante. La hermenéutica se inicia en el trasfondo existencial de la comprensión que es un comprenderse. <<Las dos formas constitutivas y cooriginarias del ser Ahí son para nosotros la *disposición afectiva* y el *comprender*, el análisis de cada una de ellas recibirá su necesaria confirmación fenoménica mediante la interpretación de una modalidad concreta, importante para la problemática posterior. La disposición afectiva y el comprender están cooriginariamente determinados por el *discurso*⁴⁷⁵>>. ¿Mantiene Gadamer algún registro de la fenomenología hermenéutica que va matizando Heidegger en los años anteriores a *Sein und Zeit*? El planteamiento fenomenológico tiene que dar cuenta del mundo partiendo de la radicalidad de la vida fáctica. El proceso descriptivo con el que pretende la fenomenología <<ir hacia las cosas mismas>> debe ser guiada desde el entender y no como una mera explicación objetiva que parta de una intuición. La captación eidética del conocimiento, su esencia, puede desviarse a un conocimiento trascendental como lo condujo el propio Husserl, olvidándose de la facticidad de la vida, que no es más que el mundo en que nos mostramos y vivimos. La facticidad de la vida conduce al planteamiento del origen histórico del aquí y del ahora de lo fáctico. No se trata de lograr una concepción del mundo o una visión objetiva del mismo que pueda ser comprendida como fue el caso de Dilthey, sino lo que implica entender la vida fáctica y su exégesis, primar el origen mismo de la hermenéutica recuperando el sentido del mismo término griego (*Ερμηνευειν*), dar cuenta de lo que se tiene noticia, es decir, sobre aquello que es posible tener noticia, en este caso al que se está apuntando, dar la noticia es entender la exégesis con la que se da como "noticia" el ser del ente. El origen fenomenológico de la hermenéutica persiste como un

⁴⁷² Gadamer, H.G.; Prólogo a la 2ª edición, *Verdad y Método* (VM I y II), trad. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991, pp. 10-11

⁴⁷³ Ibid. pág. 12

⁴⁷⁴ Tal y como sugiere J. Eduardo Rivera es preferible mantener el término *Dasein* como pudiera ser *Logos* o *Physis*, y no traducir *Dasein* como hace J. Gaos por "ser-ahí" ya que esta traducción en español puede ser confusa y alejarse del uso que le da Heidegger como existencia humana concreta; en esta investigación se seguirán las pautas de la última traducción realizada por Rivera.; se puede consultar la nota al pie pág. 454 de *Ser y Tiempo* de su traducción.

⁴⁷⁵ Heidegger, M.; *Ser y Tiempo* (ST), trad. J. E. Rivera Cruchaga, Trotta, Madrid, 2003, (133) pp.157-158

adentrarse a la *Hermenéutica de la facticidad*⁴⁷⁶, y esta tendrá que dar cuenta de la <<vivencia del mundo circundante>>. La facticidad sería el carácter de ser de nuestro propio existir. Existir es *tenerse-a-sí-mismo* y a su vez examinarlo en la actualidad. ¿Puede estar ya interpretado ese existir en la facticidad?

La crítica a los planteamientos de la filosofía de la subjetividad, y la base de la hermenéutica, comienza con la analítica existencial del Dasein que realiza Heidegger y que Gadamer tendrá permanentemente presente. En la analítica existencial, se puede observar que la facticidad del Dasein no puede ser deducida del mismo modo que lo fue el cogito para Descartes, sino que la facticidad es lo que sienta las bases fenomenológicas de la ontología hermenéutica. El largo desarrollo de las lecciones que giran alrededor de la temática fenomenológica son claros precedentes del posterior desarrollo de la gran obra de 1927. La relación del Dasein con el ser ya es una interpretación, y de los tres sentidos de su análisis dos son esenciales para la hermenéutica. La primera, en clave fenomenológica, es una interpretación donde el Dasein conoce el sentido del ser y las estructuras que lo componen, las que le son existencialmente constitutivas. La segunda es más determinante, la preeminencia ontológica del Dasein sobre todo lo ente, y en su tercera clasificación hermenéutica, hay una evidente identificación entre la analítica existencial y la hermenéutica. Precisamente la hermenéutica como interpretación del Dasein permite desarrollar ontológicamente la historicidad del Dasein, y la onticidad de la historiografía de las ciencias del espíritu. Si el Dasein es el mismo hermenéutico y su <<ser- estar-en-el-mundo>> está basado por el carácter comprensor del ser como Dasein, implica que la existencia la reserva Heidegger para aquello propio del ser humano, y no cabe ser usado por o para ningún otro ente que no sea el Da-sein, ya que la tradición entiende la existencia como ser del ente, como presencia (Vorhandensein); pero sólo el Dasein se diferencia de los demás entes por ser ontológico, ser finito y <<arrojado>> al mundo. Lo que le permite existir es la comprensión de sus posibilidades, de su poder- ser. No hay certeza, ni sujeto, ni sustancia. *Facticidad* frente al *cogito* con esta simplificación se quiere dejar en evidencia el análisis que también está en *Ser y Tiempo*. Cuando el Da- sein (estar ahí) se descubre a sí mismo lo llama Heidegger facticidad (Faktizität).⁴⁷⁷

La tarea del pensar consiste en poner la pregunta en la posibilidad de que integre el pensar histórico y la guarda vital que intensifica el encuentro con una memoria venida en esa tarea, rememorar (Gedächtnis) es ir al encuentro del lenguaje, que no solo determina la experiencia de las actividades humanas, sino que conforman la conciencia histórica. Este pensar rememorante (Andenken), que tan jugosamente desarrolla el pensamiento de Heidegger, es recogido y ampliado, habitado por Gadamer desde prácticamente su formación como estudiante con autores tan influyentes para él como Frieländer, Natorp, Hartman, Scheler, y el propio Heidegger, etc. Ya en la breve obra del *Problema de la conciencia histórica*⁴⁷⁸, un claro precedente de las líneas centrales

⁴⁷⁶ Heidegger, M.; *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. J. Aspiunza, Alianza, Madrid, 1999.

⁴⁷⁷ El análisis sobre la incursión fenomenológica y el giro ontológico y hermenéutico tiene su desarrollo en esta investigación en la parte IV. Ontología de la Diferencia en la sección dedicada a Heidegger: *Ser y arte*.

⁴⁷⁸ Gadamer, H. G.; *El Problema de la conciencia histórica*, trad. A. Domingo Moratalla, Tecnos, Madrid, 1993.

de *Verdad y Método*, le dedica al significado de *la hermenéutica de la facticidad* en Heidegger, la parte más significativa de este breve escrito, que le valdrá para exponer el sentido de su historia efectual, en su gran obra, en claro contraste con la Fenomenología de Husserl y el Historicismo de Dilthey, <<Para Heidegger, comprender, la comprensión no es sólo un ideal de conocimiento en el cual debía resignarse el espíritu que envejece -como para Dilthey-, tampoco el ideal del método para la filosofía, como Husserl. Al contrario, el comprender es la forma original de realización del estar-ahí humano, en tanto que ser-en-el-mundo. Y ante toda diferenciación del comprender en las dos direcciones del interés pragmático y del interés teórico, el comprender es este modo de ser del estar ahí que constituye a aquel en <<saber ser>> y en la <<posibilidad.⁴⁷⁹>>. Como se puede observar en esta cita, Gadamer parte de que la comprensión en Heidegger es ontológica, una vez que retoma la pregunta por el ser. El mundo de vida (Lebenswelt) y la exigencia de una autoreflexión (Selbstbesinnung) requieren otro lugar más originario de la comprensión, a saber, el camino de la hermenéutica ontológica que desarrollará Gadamer como una profundización original de la comprensión en el Heidegger de *Ser y Tiempo*. Este giro de la hermenéutica hacia su origen ontológico no será una mera operación de sentido de la vida, sino más bien, es la comprensión el modo original del Da-sein (estar-ahí, ser- ahí)⁴⁸⁰. De las posibilidades del término Verstehen (comprender), Gadamer, señala - siguiendo la argumentación de esta obra- a un <<saber hacer>> que no es más que la capacidad de realizar una tarea que le es propia en tanto que <<poder-ser>>; conocerse y saberse es apropiarse del sentido mismo del Dasein. El carácter práctico de la hermenéutica no va en detrimento de su convulsión ontológica. Realizar-(se) una comprensión es <<proyectar-(se)>> en la posibilidad. El Dasein es ese *poder- ser* en el que le compete su comprender existencial. Este saberse no es más que una autocomprensión porque su << condición de arrojado>> (Geworfenheit) es lo que la habilita para comprenderse en sus posibilidades, en su *poder- ser*⁴⁸¹. Lo cierto es que la apertura del comprender concierne a ese *estar- ser-en-el- mundo*, o si se prefiere este poder- ser es un poder-estar-en el- mundo, es decir un proyectar-(se). El proyecto (Entwurf) es parte de la estructura existencial del comprender. Comprender (Verstehen) no es una acción intelectual en la que acogemos la significación de algún objeto y la captamos para obtener un conocimiento, tampoco remite a la contraposición entre explicar y comprender una obra desde la historicidad vital y humana de la que Dilthey se hace eco, más bien <<comprender>> es un acto implícito al ser-estar del Dasein, pero lo cierto es que este acto-acción que es el comprender conlleva el propio ser posible del Dasein, es decir, su posibilidad existencial que es finita⁴⁸². El comprender que está en la permanencia de la disposición afectiva (Befindlichkeit) del Dasein, le permite a Heidegger distinguir el ser propio del impropio⁴⁸³. La comprensión es una forma de ser del propio

⁴⁷⁹ Ibid. pág. 72

⁴⁸⁰ "La comprensión del ser es, ella misma, una determinación de ser del Dasein. La peculiaridad óntica del Dasein consiste en que el Dasein es ontológico". Heidegger, M.; *Ser y Tiempo* (Sein und Zeit), trad. J. E. Rivera Cruchaga, Trotta, Madrid, 2003, (12) pág. 35

⁴⁸¹ "El comprender es el ser existencial del propio poder- ser del Dasein mismo, de tal manera que este ser se abre en sí mismo lo que pasa consigo mismo." Ibid. ST (144) pág. 168

⁴⁸² "El comprender es el ser existencial del propio poder ser del Dasein", Ibid. ST (144), pág. 168

⁴⁸³ "El mundo pertenece a la mismidad del Dasein en cuanto estar-en-el- mundo. Tanto el

existir, la comprensión es un modo de ser-en-el-mundo previo a cualquier disyuntiva entre conocer o ser. Esto previo de la disyuntiva constituye el ámbito de las posibilidades, del ser posible existencial del Dasein⁴⁸⁴. La posibilidad, ese poder-ser no es más que la determinación del ser del Dasein. Se está en la más originaria raíz ontológica del Dasein. Esta posibilidad es un poder ser en tanto que instante (Augenblick)⁴⁸⁵, aquí lo posible es, sin dudas, real, un estar-siendo, una posibilidad arrojada (worfene Möglichkeit). En definitiva, este carácter ontológico de lo posible permitirá a las posibilidades que se tornen en una estructura del comprender existencial como proyecto (Entwurf). El proyecto no es más que la acción propia como realización de posibilidades. La comprensión a su vez, simultáneamente proyecto, poder ser en acción. Todo comprender antecede a todo conocer <<El comprender anticipa al conocer⁴⁸⁶>>, se deja en evidencia el carácter originaria de la experiencia hermenéutica en relación con las anteriores maneras de entenderla. La gran aportación de Heidegger a la hermenéutica ontológica de Gadamer parte de una descripción fenomenológica en la que se deja al descubierto la preestructura de la comprensión, el llamado círculo hermenéutico.

La representación como eje ontológico de la hermenéutica tiene como enfoque propio la dimensión del arte como una experiencia tal, que en su acontecer y abrir mundos, se produce un *incremento* del ser. Si el modo de ser de la obra de arte es la representación es imprescindible especificar de qué tipo de representación se trata. Porque lo que asume el sujeto en lo que se pone ante él como objeto, es una representación en la conciencia. La experiencia, como aquello que procede de los sentidos, queda reclusa a lo que "aparece" en la conciencia como objeto representado. Esta es la raíz epistemológica propia de la subjetividad y de la estética, y la representación es entendida como *Vorstellung*. El término *Darstellung*, sin embargo, muestra lo que ya de algún modo se hace presente, el darse sensible de la obra de arte, por ejemplo, es su (re)- presentación, su exposición, su presentación, lo ya implícito es la verdad de lo que se muestra como ser. La comprensión y esta (re)- presentación como *Darstellung* son dos de los conceptos ontológicos que gravitan en la hermenéutica de Gadamer y dimensionan un nuevo modo de orientar la experiencia del arte y un modo de hacer mundos. El arte es la acción ontológica que se abre a la experiencia de hacer mundos en tanto que se cumple el círculo hermenéutico.

Conviene apuntar la novedosa aportación de esta hermenéutica ontológica en relación a la transmisión de la tradición⁴⁸⁷. Si lo originario de la comprensión permite

comprender propio como el impropio, pueden ser, a su vez, auténticos o inauténticos." Ibid. ST (146), pág. 170

⁴⁸⁴ Ibid. ST, (146-147) pp. 170-171.

⁴⁸⁵ El concepto de instante habrá ocasión de ser analizado en el siguiente apartado dedicado a Heidegger al ser y al arte.

⁴⁸⁶ Rodríguez García, R.; Heidegger y la crisis de la época moderna, ediciones pedagógicas, Madrid, 1994, pág. 110.

⁴⁸⁷ Según Bürger, Gadamer acierta en exponer que la interpretación de un texto histórico no se puede hacer sin la situación del intérprete, con sus pre-juicios, pero Bürger, está de acuerdo con Habermas en la crítica que éste le hace por fundamentar y legitimar la tradición como un elemento constructivo de la interpretación. Habermas y Bürger destacan el carácter conservador de esta propuesta.

constituir la finitud histórica del Da-sein puesto que siempre ese *estar* es *proyecto*, el ahí es posible porque subraya el poder-ser en tanto que posibilidad futura, que sin embargo, es el mismo acceso a la estructura existencial, de la que se parte desde esa finitud, como <<estar- arrojado> (Geworfenheit) y del proyecto (Entwurf). La tarea del pensar rememorante (Andenken) es pensado desde la historicidad originaria del Dasein y esta historicidad es un movimiento (saber ser- hacer) porque ese recordar es originario como lo es el pasado., << Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse⁴⁸⁸>> y <<Todo presente finito tiene sus límites⁴⁸⁹>>. La huella, de la comprensión histórica de la tradición está en la estructura existencial; la realidad de la tradición no es un hecho sino un fenómeno entendido como los contenidos apropiados de la tradición desde la actividad comprensora del Dasein. Recuérdese que la finitud es uno de los centros esenciales del análisis existencial que emprende Heidegger en *Ser y Tiempo*, ya que la finitud está determinada por el carácter temporal del Dasein como se tratará más adelante. En definitiva, la condición previa a toda experiencia es la comprensión hermenéutica y su verdad está irradiada de esta base ontológica. Si el arte es conocimiento, como también se verá, es porque tiene como base todo lo anteriormente dicho. Toda interpretación se funda en el comprender.

Pero lo sorprendente de su propuesta es la pretensión de corregir la autointerpretación de la conciencia estética y poder renovar la pregunta por la verdad del arte partiendo desde la experiencia estética, sin falsear o neutralizar la experiencia del arte. Porque <<*todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer.*⁴⁹⁰>>; es cierto que con el idealismo se intentó superar el subjetivismo kantiano dando al saber la infinitud de la razón y este afán superador de la autoconciencia del espíritu termina por inducir, a través de la dialéctica, la supresión del arte por su carácter de pasado, siendo este pasado el que se determina con el mundo clásico. Parece necesario para este análisis hermenéutico perseverar en el carácter finito, ya que la crítica de Heidegger contra el subjetivismo de la modernidad lo confronta con la dimensión temporal del ser, y este análisis que se abre en *Ser y Tiempo*, dejando al margen malas interpretaciones - como sigue señalando Gadamer-, ese estar ahí (Dasein) habría de comprenderse a sí mismo desde su referencia temporal⁴⁹¹>>. La experiencia que habilita la crítica como la superación del subjetivismo - siguiendo a Gadamer- le llama Heidegger *ser*⁴⁹². La pregunta es la vía que abre el propio sentido de lo que cabe preguntar; y sin embargo, se hará sobre la experiencia del arte al no poder ser completada con la conciencia y experiencia estética ya que la considera como una <<forma discontinua de las vivencias>>, y esto es insostenible en el análisis que lleva Gadamer. Por eso retoma la

⁴⁸⁸ Gadamer, H.G.; VM I, op. cit. pág. 372

⁴⁸⁹ Idem

⁴⁹⁰ Gadamer, H.G. op. cit. pág. 141

⁴⁹¹ Se sigue en el argumento de la pág. 141.

⁴⁹² "La pregunta de la filosofía plantea cuál es el ser del comprenderse. Con tal pregunta supera básicamente el horizonte de este comprenderse. Poniendo al descubierto el fundamento temporal que se oculta no está predicando un compromiso ciego por pura desesperación nihilista, sino que abren una experiencia hasta entonces cerrada y que está en condiciones de superar el pensamiento desde la subjetividad; a esta experiencia Heidegger le llama el *ser*." Gadamer, H. G. op. cit. pp. 141- 142

verdad que hay en la propia experiencia del arte, la acción es averiguar cuál es el modo de ser de tal experiencia y lo que se despeja en lo interrogado como verdad del arte es el comprender donde se representa el fenómeno hermenéutico como el <<modo de ser de la obra de arte⁴⁹³>>. Esta experiencia se comprende como experiencia originaria, y un punto de partida para darse el comprender de la verdad del arte. Si el <<lenguaje es la casa del ser>>, la tradición es el gran "sujeto" del comprender; la hermenéutica gira hacia la ontología asumiendo la finitud como la temporalidad del legado ya vencido de la tradición como historia efectual. Para la reconstrucción del pasado histórico recurre al poderoso Hegel, pues, consigue mediar entre el presente y el pasado, donde esta mediación es un movimiento abarcador en el que queda asimilado el sujeto y el objeto, en ese mismo movimiento, como una auténtica experiencia hermenéutica. El giro hacia la dialéctica de Hegel le permite adentrarse en la exégesis dialéctica platónico-socrática. Lo que se comprende del objeto no es una abstracción de algo concreto e inmediato. Hegel nos aproxima a los griegos a la pregunta- respuesta socrático-platónica: al diálogo. Pero, obviamente, Gadamer, no asume ni comparte la intención hegeliana de superación y disolución de la conciencia histórica en el Espíritu Absoluto. Sin embargo, centra a partir de su cercanía a Hegel, la superación epistemológica del sujeto- objeto. La pregunta misma de la hermenéutica ontológica encuentra un lugar donde acontece la verdad en el diálogo (socrático) intrahistórico, y serán las componendas con la finitud ontológica en la que se constituye el análisis hermenéutico: el lenguaje. Se puede abreviar, con cierta reserva argumentativa, que la hermenéutica ontológica que interroga lo hace desde un lugar finito de *mediaciones*. Son las mediaciones los que facilita el *ser* del comprender. La hermenéutica es una filosofía práctica, es en la praxis su lugar de operaciones. La pregunta originaria retoma fenomenológicamente cuando se trata de la comprensión misma.

El límite de la experiencia humana no va ligado al problema metódico de las ciencias de la naturaleza, es decir, del conocimiento científico. Más bien, la apertura hermenéutica, desde la antigüedad se dirige a una experiencia vital que abarquen mundos de conocimiento y de verdad. El carácter universal del conocimiento no está en exclusividad en el conocimiento científico⁴⁹⁴. Aunque el asunto de la comprensión fue un concepto metódico (Droysen) o un concepto para fundamentar las ciencias del espíritu en la hermenéutica (Dilthey), con el giro heideggeriano la comprensión es el modo de ser del Dasein, la posibilidad que puede- ser, es decir, en su aperturidad (Eischlossenheit). El trasfondo existencial de la comprensión es un comprenderse.

Se ha de insistir en que la experiencia del Dasein arranca desde la finitud. Y la comprensión entendida por Gadamer sigue fiel a Heidegger como lo será a algunas de

⁴⁹³ Ibid. pág. 142

⁴⁹⁴ "De este modo ya desde su origen histórico el problema de la hermenéutica va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna. Comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no solo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad." Ibid. pág. 23

las enseñanzas y lecturas que hizo de Platón. Mientras que Heidegger conoce y fructifica desde una lectura de la filosofía de Aristóteles, Gadamer lo hace volviendo su mirada hacia Platón⁴⁹⁵. ¿Acaso los griegos son el refugio y exégesis de aquello que es previo para indagar sobre la pregunta por la *comprensión*? Lo que es necesario adelantar es la experiencia que supone ver de nuevo las líneas de la tradición, porque ese comprenderla aviva el potencial o la posibilidad del uso filosófico de la misma. Si volvemos la mirada hacia un filósofo griego, por ejemplo, será como ir hacia un acontecer siempre en apertura, la comprensión se mide en los textos y en el lenguaje y sus reglas remiten a ejercitar la hermenéutica como desvelamiento del ser de algo acontecido en el concepto mismo. Ir hacia el refugio griego permite acercarse al significado de cada palabra- concepto como un presente vivo ya que se pone en evidencia la sintonía entre lo acontecido y el mismo uso del lenguaje natural⁴⁹⁶ y esto es propio de la lengua griega. Como sigue Gadamer en su análisis no es el caso de la modernidad porque en ella el estallido metodológico de la ciencia acota un dominio amplio sobre la naturaleza, determinando cuáles son los objetivos a los que hay que subordinarse para conseguir una certeza indudable. El *giro* hermenéutico supone ir al acontecer de la palabra - concepto en su vivaz apertura a un presente que expande nuevas incursiones de las problemáticas del subjetivismo moderno. No es por casualidad que se tome al arte y a su relación con la estética para otorgar a la obra de arte la dimensión ontológica que le corresponde. La repercusión será enorme, la obra de arte es lo inquebrantable de toda acción propia del arte que se reconoce como tal. Esta experiencia que acontece en la acción que se reconoce como arte está vinculada en la experiencia creativa (autor) como en la recepción efectiva de quien la reconoce como obra de arte. Esta acción es un acceso a un tiempo histórico o a una temporalidad de la comprensión. Ese "algo" acontece en la comprensión, amplía el conocimiento y establece una relación ontológica entre pensamiento y mundo. La ontología hermenéutica de Gadamer centra su investigación en la necesaria comprensión entre pensamiento y mundo; su dirigirse ontológico consiste en acotar el *acontecer del entender mismo* y para ello mira los ejes de la modernidad en la constitución del método, el iniciado por Descartes y el cogito. Pero también Kant y Hegel son ampliados con la solidez de un lenguaje aún abierto entre acontecer y entender, cuyo caso sería ya el de Platón o la filosofía de los griegos. El giro del acontecer y el entender lo proporciona la mirada del lenguaje y su sentido ontológico. El nexo está implícito en el acontecer a través del lenguaje en el que se interpreta ese pensamiento que es ya un mundo. Pero ese entender- acontecer es una experiencia, no solo será para Gadamer un efecto cognitivo abstracto de conceptos; en el más allá de los conceptos está la experiencia desbordada por el acontecer del entender mismo. En efecto, resulta muy

⁴⁹⁵ La tesis doctoral de Gadamer, *Das Wesen der Kunst nach den platonischen Dialogen* (la esencia del placer según los diálogos platónicos) fue dirigida por P. Natorp que a su vez fue conocido neokantiano que escribió una obra sobre Platón de gran influencia, pues, veía en Platón un precedente claro en Kant. *Platons Ideenlehre* (La doctrina de Platón sobre las Ideas).

⁴⁹⁶ "La cercanía al idioma vivo que posee la palabra griega no implica sólo una ventaja pedagógica. la ventaja es también filosófica, ya que la filosofía griega resulta estar haciendo desde el principio lo que en nuestra civilización constituye una tarea cada vez más difícil: devolver a los sistemas de símbolos creados por las ciencias modernas para gobernar el mundo y la naturaleza, una comprensión viva." Gadamer, H.G. ; *El significado actual de la filosofía griega. Acotaciones hermenéuticas*, trad. de A. Agud y R. Agapito, ed. Trotta, Madrid, 2002. pág. 130

sugere el título de su obra fundamental *Verdad y Método* (Wahrheit und Methode) porque esa experiencia, la que contiene ese acontecer es la verdad, la experiencia de la verdad que tiene su principal eco en la concepción heideggeriana de la verdad como *aletheia* (des- ocultamiento). En cuanto al entender mismo recoge el proceso de ocultamiento de la verdad como *aletheia*, en el giro que se abre tanto en la filosofía moderna y la subjetividad como el de la ciencia (moderna). El entender está desde este momento ligado al problema del método y del saber. Lo que acontece en la modernidad -según Gadamer- es el progresivo ocultamiento de la experiencia de la verdad porque el método implica un uso peculiar de la razón en el que el análisis, en cada uno de sus pasos, se van constituyendo en reglas en las que la evidencia, como es en Descartes, permite garantizar la certeza y la validez con el fin de deducir un saber universal (Mathesis universalis) y en extensión se recrea en la fenomenología de Husserl.

Resulta imprescindible recordar también que en *Verdad y Método* se comienza con el intento de superar la dimensión estética y con esta superación la propia subjetivación de la misma, para poder recuperar la pregunta por la verdad del arte. Con brevedad es necesario bordear a modo de ínsulas el pensamiento de Kant otra vez. La fundamentación de la estética en Kant, la que se inicia en la *Crítica de la capacidad de juzgar* (*La Crítica del Juicio*) está constituida por el sujeto crítico. Aquel que delimita la función de sus capacidades y las posibilidades de su experiencia ¿cuáles son los principios *a priori* que regulan la capacidad de juzgar en general con respecto al sentimiento de placer y dolor? Podría ser válida para comprender que la fundamentación de la estética como ciencia autónoma está inmersa en el problema de la metafísica como conocimiento. Anticipando una de las conclusiones a las que llega la postura kantiana, la capacidad de juzgar no pretende alcanzar un conocimiento objetivo, sólo se orienta desde lo ya objetivado, más bien se aplica una regla (regulada) por el principio subjetivo y no por uso objetivo. La distinción entre pensar y conocer por parte del pensamiento kantiano se torna cada vez más decisiva. Se está, desde Kant, en el eje central que marca el límite trascendental y los principios que fundan la filosofía de la subjetividad. ¿Qué regula la razón? ¿Cómo se aplica la regla del juicio reflexionante a la representación (estética) de los "objetos bellos"? por ejemplo. Todo gira en torno a es desconocida raíz común para que sea unidad que interactúe desde las facultades cognoscitivas <<conforme a fin>> (Zweckmäßigkeit). Son las condiciones de la relación subjetiva ante el "objeto" bello. Nada se dice del objeto, no hay concepto en el libre juego de las facultades. La trama que se unifica está en una permanente analogía, aproximaciones a las "Ideas de la razón" de las que no hay imagen, ni esquema de modo directo porque no proceden de la sensibilidad. Lo bello no es una cualidad del objeto. El acercamiento kantiano al "símbolo" parece acercarnos a un elemento de fuga que abrirá otras posturas filosóficas. El análisis de Kant no comienza a partir de la obra de arte, sino en la recepción de una representación estética en un sujeto. La genialidad en esta condición subjetiva fundamentada por Kant, representa la propia capacidad de juzgar de crear obras (de arte) con originalidad y en libertad. El genio es el que tiene el talento de dar la regla al arte siendo sus obras producto suyo. Para lo creado y su recepción se exige del juicio de gusto (estético) autonomía y para el genio la originalidad. El genio genera <<ideas estéticas>> desde una disposición del principio subjetivo, "somos" motivo evocador de esa unidad preceptiva de la raíz común desconocida que nos recuerda el carácter social y comunicativo de ese <<fin final>> que es la humanidad, ésta es la parte del legado de Kant como filósofo ilustrado.

Importa lo que place porque lo que place es un interés- desinteresado, el propósito es un fin propiamente tal, pensar y gozar para vivificar el ánimo... esto mismo incide en todo el análisis kantiano en la *Crítica del Juicio*. La conciencia estética del genio se desenvuelve entre la analogía de lo bello estético (obra de arte) con lo bello natural, y cómo la idea estética tiene el sentido análogo de regular de la misma manera que las ideas de la razón en su uso práctico como parte de la autonomía y la libertad del sujeto. ¿Qué tipo de subjetivismo es el kantiano? El que le exige el procedimiento del método trascendental, el que determina las condiciones de posibilidad de la experiencia. La *Crítica del Juicio* tiene su base metafísica en su mediación entre la necesidad del determinismo de la naturaleza y la libertad, entre el uso teórico y práctico de la razón. La autonomía procede de la capacidad reguladora de establecer los límites que se debe considerar como conocimiento de cara a lo fenoménico. Entre la naturaleza y la libertad, la capacidad de juzgar, tiene en la facultad del sentimiento de placer y dolor, la evidencia de cómo opera el principio subjetivo, y cómo a partir de este principio subjetivo encuentra su sentido estableciendo analogías con las esferas del conocimiento. Verdad y Método analiza este ámbito de la filosofía de la subjetividad hasta despejar el camino de la hermenéutica. Y Gadamer le dedica un análisis completo a aquellas problemáticas en las que sus predecesores, desde Schleimacher, Droysen o Dilthey, desarrollan. La correcta interpretación de los textos y adquirir un método para las ciencias del espíritu. Ahora bien, la hermenéutica ontológica excede el territorio del método como vía para la obtención de un conocimiento específico e independiente de los métodos de las ciencias de la naturaleza, pero sí hallar un "método" hermenéutico a dónde dirigir la investigación de los textos de la tradición y su carácter histórico. La crítica de Gadamer a cualquier atisbo de acto meramente cognitivo en las cercanías de procesos psicológicos como la intuición etc. el principio subjetivo sobre la estética, la experiencia del arte es motivo de análisis y de crítica.

Se ha hecho posible desde las instancias de la ontología hermenéutica de Gadamer poder afirmar que el *arte es conocimiento*, siendo un conocimiento con su especificidad. El arte, en tanto conocimiento, habilita una especial determinación de la experiencia. Lo primero, la experiencia del arte no puede ser únicamente caracterizada como experiencia estética. El carácter ontológico de la comprensión es un claro acceso vinculante pues considera que la propia experiencia del arte está constituida en el comprender mismo. El verdadero suelo nutricional de la experiencia del arte es su propio carácter ontológico. Al arte copertenecen tanto el ser como la verdad. Ese "algo" que se antepone está en la precomprensión que la tradición ofrece como historia efectiva, es parte de su efecto el que esté en la propia experiencia del arte⁴⁹⁷. Esto es posible una vez que se ha superado el encaje del problema epistemológico de la modernidad fundadora de la estética y el subjetivismo que la funda como tal, ya la propia fenomenología desplegada desde la hermenéutica trastoca y posibilita que pueda ser preguntado por la forma originaria de la experiencia del arte en clave ya claramente

⁴⁹⁷ "Se trata, pues, de ver la experiencia del arte que pueda ser comprendida como experiencia. La experiencia del arte no debe falsearse como la posesión de formación estética, si neutralizan con ello la pretensión que le es propia. Veremos más tarde que aquí está contenida una consecuencia hermenéutica de gran alcance, ya que todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer. A esto es a lo que se trata de dar vigencia frente a la conciencia estética y su neutralización del problema de la verdad." Gadamer, H.G.; VM I, op. cit. pág. 141

ontológica. Sobre la preestructura de la comprensión de Heidegger y su decisiva aportación para la hermenéutica ontológica de Gadamer que impone un giro frente a las hermenéuticas preceptivas del siglo XIX. Ciertamente, lo que podría considerar la hermenéutica del Dasein permite a Gadamer desarrollar cada una de las bases heideggerianas y orientar sus propias vinculaciones ontológicas en su análisis, por ejemplo, el carácter ontológico del comprender, la temporeidad del proceso de la comprensión y la fundamentación ontológica del llamado círculo hermenéutico en torno a la interpretación. La deuda y la base de la filosofía heideggeriana es una constante en el análisis de *Verdad y Método*, quizá ya no tanto en los otros escritos que abordan la relación hermenéutica y el arte. Desde luego, todo lo que se precisa en el comprender no depende de un método específico y comparativo al método explicativo de las ciencias naturales porque el *comprender*, ya desde el propio análisis de Heidegger, se convierte en lo *previo* y fuente de posibilidad de todo aparecer del ente, éste aparecer es un mostrarse, un descubrir lo propio del estar-en-el-mundo. Pero hay aún algo más urgente para Gadamer, que el carácter originario de la experiencia hermenéutica, tal experiencia se apropia del comprender, y de toda forma o estructura del comprender. Comprender es ya interpretar. Interpretar no significa gestionar un conocimiento aprehendido, sino que interpretar interpela a las posibilidades proyectadas del comprender. La experiencia hermenéutica como una forma o estructura de la interpretación tiene su fundamentación ontológica en el <<círculo hermenéutico>> como se ha de insistir. La pre-comprensión pone de suyo al Dasein en estar-en-el-mundo-, pone el acento en la temporeidad del estar. En definitiva, la pre-comprensión constituye la base de las posibilidades de lo comprendido en la interpretación delimitando el espacio de la estructura existencial del Dasein con lo que rebasa la de cualquier consideración óntica que pueda ser conocido. Resulta imprescindible indagar más sobre las peculiaridades del análisis de Heidegger que acoge Gadamer en este punto en su obra *Verdad y Método*⁴⁹⁸, <<Heidegger, por el contrario, describe este círculo en forma tal que la comprensión del texto se encuentra determinada continuamente por el movimiento anticipatorio de la precomprensión. El círculo del todo y las partes no se anula en la comprensión total, sino que alcanza en ella su realización más auténtica. El círculo no es de naturaleza formal, no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación. No es simplemente un presupuesto bajo el que no encontramos siempre, sino que nosotros mismos instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo <<metodológico>> sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión.⁴⁹⁹>>. Obviamente, el giro necesario del problema hermenéutico remite al carácter histórico de la precomprensión. Gadamer, considera

⁴⁹⁸ Gadamer, H.G., II. Fundamentos de la comprensión como principio hermenéutico. 1. El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios. *Verdad y Método* (VM I y II), trad. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991, pp. 331 ss.

⁴⁹⁹ Ibid. pág. 363

que todo pensamiento histórico tiene que ser capaz de pensar por sí mismo su propia historicidad. No hay un objeto histórico, hay una relación entre la realidad de la historia con el comprender histórico, la hermenéutica debe ser la unidad en la que se muestra la comprensión de la realidad de la historia, <<entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual⁵⁰⁰>>. Y es que el comienzo de la comprensión es un interpelar, una exigencia del preguntar hermenéutico. La pregunta es ya una apertura a mantener abiertas todas las posibilidades⁵⁰¹, también el *juego* interpela de alguna manera a la relación del carácter temporal de la historicidad de la obra de arte. Esta relación de lo <<uno y lo otro>> que insiste en la realidad histórica es la misma que la realidad del comprender histórico. No cabe entenderlo en términos de "objeto histórico verdadero" porque no hay objeto como tal. Ya Dilthey intentó situar la ciencias del espíritu desde otro plano, desde la vida y la vivencia, la reflexión etc. La vida contiene un saber para Dilthey, en palabra de Gadamer, <<El nexo de vida y saber es pues para Dilthey un dato originario⁵⁰²>>. En conclusión, la hermenéutica, que se pretende, debe mostrar la comprensión misma de la realidad histórica, lo que llama historia efectual Gadamer; es un proceso necesariamente real y debe ser entendido y no agotarse en el saber(se). Como tampoco toda conciencia histórica se agota en un comportamiento subjetivo-objetivo como en la tradición hegeliana, en la que hay ya una predeterminación del sentido de la historia. <<Todo presente finito tiene sus límites⁵⁰³>>, la conciencia histórica efectual parte desde este límite del estar, pero se hace visible como horizonte, es decir, desde la apertura de la comprensión que amplía la posibilidad de nuevos horizontes. Proyecto- horizonte, la historia efectual son los aspectos que se ponen en juego en toda representación, sea de una obra de arte o no, como una fase de la realización de la comprensión.

Pero para el análisis de la conciencia de la historia efectual urge ir hacia la <<cosa misma>> de la experiencia, a su fuente originaria. No se encuentra en las ciencias de la naturaleza porque la pretensión de la misma es la de objetivar la experiencia, hasta que se disuelva cualquier momento de duda del principio de su reproductividad, es decir, la de prever la misma suerte de experiencia que garantice la validez del procedimiento o método. Esta experiencia es un momento crucial para cualquier esquematización epistemológica que se hace de ella para garantizar un conocimiento objetivo⁵⁰⁴. Pero a pesar de los esfuerzos de Hegel de vincular el movimiento de la conciencia misma a su saber cómo a su objeto con la determinación del lugar de la experiencia en el proceso dialéctico en el que la experiencia dialéctica supera a cualquier tipo de experiencia, pues, consigue la perfecta identificación entre

⁵⁰⁰ Ibid. pág. 370

⁵⁰¹ Ibid. pág. 369

⁵⁰² Ibid. pág. 298

⁵⁰³ Ibid. pág. 372

⁵⁰⁴ "La experiencia no es la ciencia misma pero es su presupuesto necesario. A su vez tiene que estar ya asegurada, esto es, las observaciones individuales deben mostrar regularmente los mismos resultados. Sólo cuando se ha alcanzado ya la generalidad de la que se trata en la experiencia puede plantearse la pregunta por la razón y en consecuencia el planteamiento que conduce a la ciencia>> Ibid. pág. 426

conciencia y objeto, sustrae el comprender de la conciencia hermenéutica a un saber absoluto. Lo cierto es que la experiencia misma no puede ser ciencia⁵⁰⁵. No se puede partir como hace Hegel de que la experiencia está concebida como parte superada. Uno de los centros de gravedad más originales de la experiencia hermenéutica es la condición radical de la pregunta. Preguntar predispone a la apertura, al poder- ser del comprender, como ya se ha expuesto. Pero preguntar requiere de una experiencia individual y actual en la que *acontece* el diálogo: esta apertura temporal del estar muestra que la experiencia de la finitud (ser humano), la verdad recae en el acontecer finito de la experiencia. La experiencia hermenéutica posee este carácter finito originario donde a la vez también contiene la experiencia propia de la autohistoricidad. En el preguntar acontece una relación entre lo uno y lo otro, y subyace la estructura de la precomprensión, sea de la tradición, sea la del pre- juicio), pone al descubierto el sentido que hace posible la pregunta, su horizonte. Si *el ser que puede ser comprendido es lenguaje* porque la relación humana entre lo uno y lo otro es comprensible desde un mundo, un mundo lingüístico que se reconoce como medio universal, lo que el lenguaje es, acontece. Lo que la obra de arte es, acontece como representación. Re- presentarse y ser comprendido van unidos en el sentido de una pregunta que interpela a su propia acción de comprenderse. El círculo hermenéutico tiene sentido porque todo en el proceso acontece, la finitud de la experiencia se renueva en otras experiencias, en cada eventualidad que el lenguaje proporcione como acontecer. El lenguaje es pues un centro ontológico y por lo tanto, hermenéutico. La universalidad y la objetividad de la experiencia hermenéutica está en la propia construcción ontológica del ser del lenguaje en su representarse⁵⁰⁶.

La vinculación en el proceso hermenéutico de su experiencia requiere de un previo de mediaciones que convierten el pensar histórico en una verdadera transformación⁵⁰⁷. En el proceso de comprensión lingüística el lenguaje tiene "algo" de testimonio, ese algo es un juego del mismo lenguaje, se habla, se propone, se retira, se pregunta, se responde a sí mismo. Recuérdese - como se profundizará en el apartado siguiente- que el juego como tal, es autorepresentación. El concepto de juego disuelve la relación subjetiva y objetiva, disuelve su atadura epistemológica. Esta inmersión del lenguaje en la experiencia hermenéutica tiene su raíz en el *giro* lingüístico que funda Heidegger en *Sein und Zeit* (§ 28 y 34) en el que en el análisis existencial determina la apertura del Dasein y su facticidad, de tal manera que toda comprensión del ser es ya una comprensión lingüística. Ciertamente, tras la *Kehre* se afirma que el <<lenguaje es la casa del ser>> se revela el ser, quizá esta relevancia del lenguaje es el *medium* para la apertura del mundo, sea el paso de la precomprensión a la comprensión. Gadamer, como se ha insinuado y mostrado, acoge esta pre- relación ontológica para insistir en la apertura de sentido como una manera de dimensionar lo constituyente ontológica entre la proposición (palabra) y el hecho (fenómeno que viene al encuentro en la precomprensión), lo que es ontológico, sin lugar a dudas, como experiencia

⁵⁰⁵ Ibid. pp. 429-431

⁵⁰⁶ "(...) *El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación.*" Ibid. pág. 467

⁵⁰⁷ "*Pensar históricamente* quiere decir en realidad realizar la transformación que les acontece a los conceptos del pasado cuando intentamos pensar en ellos. Pensar históricamente entraña en consecuencia siempre una mediación entre dichos conceptos y el propio pensar." Ibid. pág. 477

hermenéutica, es el nexo entre lenguaje y ser porque éste parte ya del ser propio del comprender. Lo que parece dejar constancia también es el carácter dialógico del lenguaje, admitido por Heidegger y hecho suyo por parte de Gadamer. Ahora bien, aunque el lenguaje requiere del hablar humano no significa que sea el resultado-producto de una actividad. Se habla desde el lenguaje no en el lenguaje. Para Gadamer, el diálogo necesita ser recuperado como el lugar del fenómeno lingüístico donde <<aparece>>, y también se muestra el origen ontológico de la comprensión con el nexo del lenguaje y la experiencia que consiste en estar en apertura. El círculo hermenéutico entre pasado (tradición, prejuicio) y el presente (el estar en apertura) lleva implícitos un diálogo como experiencia sea histórica o como alteridad en el sentido dialógico de la experiencia hermenéutica, aparece, acontece en la conversación pregunta-respuesta del diálogo. La cosa misma del diálogo es la disposición hacia la apertura de un estar-en-el-mundo.

El con- fin de la fragmentación de lo universal como garante del conocimiento y la afirmación de la pluralidad como eje unitario de la hermenéutica como acontecer de la verdad, permitirá considerar el nexo vinculativa y constituyente del arte como ontología de la diferencia. Solo desde la diferencia cabe una verdadera comprensión de la experiencia del arte, y solo desde ella cabe ubicar la obra de arte en sí mismo como evento propicio de la diferencia.

c) H. G. Gadamer: la (re)- presentación (*Darstellung*)⁵⁰⁸ y la obra de arte

Gadamer se contrapone al esteticismo y al historicismo, pues, ambos reducen el carácter comprensor del arte, esta reducción conlleva que se haga una historia inmanente en que las obras de arte resalten por su innovación técnica, siguiendo un canon de los cambios o movimientos artísticos como consecuencia de la historia sociopolítica de un periodo histórico. Aquí el arte sería considerado una manifestación secundaria con respecto a la realidad de las ciencias. Gadamer lanza su análisis al momento originario histórico en la que la obra surge con sentido propio en una realidad bien distinta a la modernidad. Porque no se trata ni de reproducir, ni de reconstruir lo pasado, ni imitarlo, ni copiarlo, sino que la realidad de lo representado en la obra es su aplicación comprensora de la "realidad" o del "mundo" en el que sucede la lectura de la misma. Cada ocasión obtendrá un modo distinto de ser comprensora. O sea que el análisis de Gadamer se sitúa entre la *Vorstellung* y la *Repräsentation*, en ese entre

⁵⁰⁸ En español se suele traducir con el término <<representación>> tres conceptos alemanes: *Vorstellung*, *Darstellung* y *Repräsentation*, sin embargo es preciso distinguirlos; *Vorstellung* tiene el sentido subjetivista de representación, es decir, poner un objeto ante la conciencia; Gadamer pondrá el énfasis en el término *Darstellung* que en esta investigación se traducirá como (re)- presentación, poniendo ese (re) entre paréntesis para diferenciarlo de los otros términos y resaltar el carácter de ser un proceso real, es decir, por una presentación que en la estructura del juego se repite, y eso que se repite es la manifestación del ser, como ser del arte en este caso. Y por último la *Repräsentation*, que procede de la palabra latina *Repraesentatio*, se refiere a una imagen definida, que Gadamer la dimensiona en su sentido de *experiencia* por su connotación sacral y jurídica, imagen como una presencia sensible y determinada. En las distintas traducciones que se han hecho de las principales obras, por ejemplo, en *Verdad y Método* se ha traducido *Darstellung* igualmente por representación, sin embargo, a veces se ha traducido como presentación quizá ésta resulte paradójica porque Gadamer tiene en cuenta la crítica que realiza Heidegger al pensamiento que considera al ser como "presencia" (*Vorhandenheit*), otras como exposición se aleja del sentido de *Darstellung*.

intenta dar un giro y retoma la (re)- presentación como (*Darstellung*). Es en este modo de entender la (re)- presentación donde debe ubicarse la obra de arte. En esta (re)- presentación se ha transformado el modo de darse y de mostrarse la verdad del arte en toda obra de arte. La transformación es lo que permite que la (re)-presentación se vincule a un proceso de conocimiento, a que eso que se muestre, transformado, es ciertamente, inteligible, cognoscible, es decir, posible de ser conocido. La comprensión habilita las posibilidades de la obra de arte y su exposición, ya representada, mostrada queda en estado de abierto a nuevas experiencias y expectativas comprensivas. La obra de arte queda impregnada hacia una "verdad" que se manifiesta, se muestra en la (re)- presentación; de esta manera la (re)- presentación no tiene que remitir, imperativamente, a una imagen sensible original dada en la naturaleza, o como modelo en referencia a algo pictórico, la obra de arte no es un mero objeto inabarcable del mundo, no hay un objeto total, sino que la obra de arte se abre a su propio mundo. Lo cierto que en ese mostrarse de la obra de arte hay alguna verdad que juega a ocultarse y a descubrirse una clara influencia heideggeriana de la verdad como *aletheia*. Plantea Gadamer el punto de inflexión entre estética y hermenéutica con esta pregunta: << ¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y traslada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético- histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir?⁵⁰⁹ >> La dimensión que se abre con la pregunta se dirige hacia la esencia del arte. La hermenéutica incluye a la estética, no la niega, no la excluye porque es parte del viraje hacia la comprensión de la pregunta por el sentido del ser del arte.

<< El comprender forma parte del encuentro con la obra de arte⁵¹⁰ >> comenzando con esta frase, a modo de premisa inaugural, se puede ir concluyendo muy sintéticamente lo que anteriormente se ha expuesto. El arte es conocimiento porque remite a una experiencia inmediata en la que no hay distancia con la obra de arte. <<La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos⁵¹¹ >>, lo específico de la obra de arte, cuando se comprende desde la pregunta por el ser de la obra, nos sitúa ante su propio presente, su actualidad (*Gegenwartigkeit*) no siempre está abierta a cualquier ilimitada interpretación, más bien la tarea de su comprensión, desde una hermenéutica histórica es encontrar su origen precisamente histórico. Así se legitiman las pretensiones del análisis hermenéutico ya que una vez comprendido su modo histórico y temporal desde su actualidad se puede abordar su apertura al juego de sus posibilidades y así llegar a una interpretación adecuada de su sentido.

La verdad sólo se puede interrogar desde las claves de una hermenéutica ontológica que es el objetivo esencial del pensamiento de Gadamer, pero, pensar hermenéuticamente la verdad del arte implica que esa pregunta se dirija hacia el modo de ser de la obra de arte, y este modo no es más que lo que acaece (*Geschehen*),

⁵⁰⁹ Gadamer, H.G.; 1. *Estética y Hermenéutica* (1964), *Estética y hermenéutica*, trad. A. Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, pág. 56

⁵¹⁰ Gadamer, H.G. VM I op. cit. pág. 548

⁵¹¹ Gadamer, H.G.; 1. *Estética y Hermenéutica* (1964), *Estética y hermenéutica*, trad. A. Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, pág. 55

porque con la obra (de arte) lo que se abre es la pregunta por el ser. ¿Cuál será el espacio de la pregunta por la verdad del arte? Por el momento el modo de ser de la obra de arte no será por la actividad de un sujeto desde su conciencia, no en una objetividad como representación surgida de la relación sujeto- objeto⁵¹², sino, que el modo de ser de la obra de arte es el <<juego>> (Spiel). ¿Qué puede ser más hermenéutico que el juego? El juego se apropia de la experiencia del arte y alcanza el sentido de la pregunta por la verdad del arte. Ahora el sentido ontológico de la hermenéutica se centrará en el término <<juego>>, éste se analizará en *Verdad y método* contraponiéndolo al uso que tuvo en Kant o en Schiller y también establecerá una comparativa con la obra *Homo ludens* de Huizinga⁵¹³; proseguirá y dará al concepto de juego el cuerpo necesario en el que el Símbolo y la Fiesta serán ampliados y desarrollados con respecto a su obra principal, aplicando el criterio y las consideraciones de la historia efectual sobre la experiencia del arte en la *Actualidad de lo bello*⁵¹⁴, Y quizá en la recopilación que conocemos como *Estética y Hermenéutica*⁵¹⁵ se efectúa las consecuencias de su análisis y los matices de la ontología hermenéutica. Otorga al arte de la palabra un lugar de privilegio con respecto a las demás artes, Aunque el giro de la pregunta de la reflexión gadameriana se centra en la verdad del arte y va en paralelo a la relación del arte con el ser, la verdad es el lugar del ser del arte, y si esto es posible, esta verdad y ese ser se manifiestan, se muestran en la propia obra de arte. Esta vinculación entre verdad y ser retoma la dimensión ontológica.

Se puede decir que el fenómeno del juego (Spiel) es donde se muestra la verdad del arte. El juego es el eje esencial de todas las artes, de la multiplicidad del arte; el juego sería la estructura ontológica, el modo de ser de las distintas artes. ¿Acaso hay una articulación paralela entre el juego del arte y el juego del lenguaje? Lo que en ambos se articula es una afirmación clara, que el << arte es conocimiento>>. En la estructura del juego lleva implícita la base fundamental del conocimiento⁵¹⁶. El arte es conocimiento porque es un modo de mediación en la que se manifiesta la verdad. El

⁵¹² "Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador. En consecuencia tendremos que preguntar por el modo de ser del juego como tal. Ya hemos visto que lo que tenía que ser objeto de nuestra reflexión no era la conciencia estética sino la experiencia del arte intentábamos retener frente a la nivelación de la conciencia estética consistía precisamente en esto, en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El <<sujeto>> de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma." Gadamer, H.G.; VM I op. cit. pp. 146-147.

⁵¹³ "(...) el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodarse de misterio o disfrazarse para destacarse del mundo habitual." Huizinga, J.; *Homo ludens: el juego y la cultura*. trd., E. Imaz, Alianza, Madrid, 1987, pág. 26

⁵¹⁴ Gadamer, H.G.; *La actualidad de lo bello*, (AB) introd. R. Argullol, trad. A Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991

⁵¹⁵ op. cit.

⁵¹⁶ Ibid. pág. 139

juego, pues, no depende del comportamiento de un sujeto, sino que "algo" en el juego le acontece a un "sujeto", "algo" que no es más que la manifestación de la concordancia entre verdad y ser. El eco heideggeriano de esta posición de Gadamer la hace posible a partir de que el Da- sein está identificado como ser-en-el-mundo. El que juega se <<abandona>> completamente al juego, <<El juego no se agota en la conciencia del jugador, y en esta medida es algo más que un comportamiento subjetivo. El lenguaje tampoco se agota en la conciencia del hablante y es en esto también más que un comportamiento subjetivo⁵¹⁷>>. Sin embargo, la re- presentación remite a "algo" que se muestra, transforma y recrea la verdad, en tanto juego de posiciones.

Lo que el juego es, no está en la relación sujeto- objeto, no son los jugadores los que determinan lo que es el juego, sino lo que se pone de manifiesto es que el *juego se juega*, los jugadores serían la condición de posibilidad del juego, sin ellos no habría acceso a su (re)- presentación (Darstellung). Esa re- presentación que se manifiesta es un movimiento que se repite lo que acaece se (re) representa como en el <<juego de colores>>⁵¹⁸. Este vaivén del movimiento del juego, el de sus reglas e instrucciones tienen un objetivo constituir el espacio lúdico para que se manifieste la esencia del juego. Este espacio no es externo al juego, no procede de fuera sino que es desde dentro del juego; lo que se determina en ese espacio lúdico son los límites del propio vaivén del juego⁵¹⁹. El espacio lúdico, el del juego humano⁵²⁰, se caracteriza -según Gadamer- porque siempre se *juega a algo*, la elección y la determinación y orden de los movimientos parte del propio jugador. Regula el juego el comportamiento porque quiere jugar, decide jugar. Y es que <<jugar no es un hacer en el sentido usual de la palabra⁵²¹>>. Entonces, el juego es el ser de la obra de arte, y ésta es la (re)- presentación (Darstellung) porque ese algo que se manifiesta como (re) presentación es el ser. Ese (re) no es más que el indicativo diferencial en el que en toda condición del juego hay ser, y se repite como tal desvelamiento. Por esto no se debe confundir con la representación como Vorstellung, que sería una representación subjetiva, la propia de un sujeto- mente o conciencia. Si la obra de arte es (re)- presentación lo es para alguien. Arte y juego son en tanto que acaecen en la (re)-presentación. En la escena teatral, como en la ejecución musical, Gadamer haya un modo de articulación en que difiere el juego de arte del juego en general, puesto que los actores no son los únicos que se abandonan al juego representándolo, sino que los espectadores posibilitan también la (re)- presentación teatral y sin ellos no habría escena. El juego escénico

⁵¹⁷ Ibid. pág. 19

⁵¹⁸ "El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento. En este sentido hablamos por ejemplo de juego de colores, donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invada a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores." Gadamer, H.G.; VM I op. cit. pág. 146

⁵¹⁹ " El espacio de juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, esto es, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera del movimiento." Ibid. pág. 150

⁵²⁰ "<<El juego humano requiere su propio espacio de juego>> Ibid. pág. 150

⁵²¹ Ibid. pág. 146 al pie de página.

(lúdico) completa el sentido de lo que acaece, es un giro completo (eine Totale Wendung) de movimientos, donde el juego escénico se realiza en clara sintonía con el espectador. ¿Qué sucede en este espacio lúdico? El arte se hace en la medida que se transforma, que se hace manifiesta una transformación del actor y del espectador, la transformación es la unidad que los distingue en relación a la verdad (del arte), se conforma en ese ocultamiento y desvelamiento simultáneo donde la escena teatral o la ejecución musical consiguen este eje simultáneo, aquí el conocimiento es pura comprensión, interpretación de cada uno de sus modos posibles de aparición; pero en cada puesta en escena, de la misma obra o de la ejecución de la misma partitura, jamás serán iguales, esto que toma relieve y que hace única cada juego escénico es la diferencia. Conformar no significa unificar casos iguales con casos idénticos.

Entonces, el ser de la obra de arte es la (re)- presentación (Darstellung), una realidad que se manifiesta como un fenómeno, se muestra de modo sensible. Por eso, no se debe confundir con la representación en el sentido de Vorstellung, porque el objeto que se ante- pone a la conciencia remite claramente al carácter subjetivo. Lo que sin embargo, la (re)- presentación desvela es ese “algo” que se muestra, se transforma y se recrea. La verdad del juego de posiciones⁵²² en el que se abandonan actor-espectador, cada jugador convierten la experiencia del arte en un modo de conocimiento previo en el que se presenta y se muestra la verdad y el ser de la obra. El espacio *lúdico*, el espacio de *juego*, espacio *cultural* adoptan las perspectivas del que participa en el juego escénico, sólo entonces acontece, se lleva a cabo, el sentido del juego *jugando*. Lo real es este acontecer del juego jugando, el mundo se manifiesta como espacio propio del juego; en el juego de posiciones que realizan los jugadores se produce una autorepresentación de lo propio del juego en el movimiento mismo de ir jugando, es decir, <<jugar es siempre (re)- presentar>> y toda (re)- presentación, no se olvide, es siempre para alguien, -siguiendo a Gadamer-, pero a su vez lo que se abre son las mismas posibilidades que acontece en el jugar (representar) jugando. Como se puede observar es un *círculo* lo que permanentemente se muestra en cada (re)-representación, próxima a la preestructura de la comprensión en el Ser y tiempo de Heidegger. Este girar de la experiencia del arte hacia lo que se manifiesta en el juego da sentido al ser del arte, de nuevo la clave esencialmente está en la capacidad de transformación porque partiendo de la ordenación y abandono en el juego se convierte en cada momento simultáneo en algo distinto⁵²³. No deja de ser sorprendente la consecuencia del goce que produce esta (re)- presentación como conocimiento. Éste es el efecto inmediato de la transformación y la verdad como esencia misma del ser del arte. Y la experiencia que se deriva de esta conclusión, tiene más que ver con posturas platonizantes y arcaizantes, que con registros subjetivistas de la modernidad. Por eso, la obra de arte es un mudo ya transformador en el que se reconoce la <<realidad>> como un horizonte por- venir de más posibilidades, sean éstas en forma de deseo

⁵²² “Cada juego plantea una tarea particular al hombre que lo juega. Este no puede abandonarse a la libertad de su propia expansión más que transformando los objetivos de su comportamiento en meras tareas del juego” Ibid. Pág. 151

⁵²³ “La transformación es una construcción, no un simple desplazamiento a un mundo distinto (...) No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia.” Ibid. pág. 156. En la traducción que aquí se usa *Gebilde* suele traducirlo por construcción, pero es una construcción como conformidad, ya que hay que distinguirlo del término *Aufbau* puesto que parece dirigirse la construcción al que interpreta.

conformador o no. Parece que en Verdad y Método, Gadamer, está muy cerca del pensamiento de Nietzsche, el de un Nietzsche platonizante y también en la búsqueda arcaizante de la experiencia del arte en las obras escénicas griegas. Porque el arte vivifica el mundo en sus posibilidades, el artista ama el mundo como devenir en el caso nietzscheano, mientras que en Gadamer es la obra de arte la que desde ella misma rezuma la interpretación en una variabilidad, en una multiplicidad de posibilidades pero dentro de su propio mundo. El juego es una construcción conformadora de un mundo, y lo que representa allí es el modo transformador de un todo significativo, lingüístico, y esto es posible si se determina tanto la onticidad de la obra de arte como su instancia ontológica. En definitiva, el juego del arte es una transformación en construcción-conformación (*Verwandlung ins Gebilde*) y no se trata de una distinción entre lo real e irreal, o de la racionalidad y la irracionalidad, sino de que este movimiento tiene como resultado un acontecer, no hay un poso subjetivo ni dialéctico. << Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es. Que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción. Está en su esencia el que se encuentre referida a su propia representación; sin embargo, esto significa que por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por eso deja de seguir siendo ella misma. En esto estriba precisamente la vinculatividad de toda representación: en que contiene en sí la referencia a la construcción y se somete de éste modo al baremo de corrección que puede extraerse de ello ⁵²⁴>>. En el sentido de la (re)-presentación subyace un concepto del tiempo que tiene implicaciones para comprender el título de este apartado de la investigación en lo que se refiere a la (/) que separa y une a la Estética con la Ontología del arte. La barra "/" expresa la acción simultánea del *estar presente* de la obra de arte en el acontecer único que representa. Es cierto que evoca un lejano origen, como no, una (re)- presentación que se repite y que toma y significa una *actualidad* total, es decir, que el ser de la obra, su modo temporal de mostrarse, es la simultaneidad. El destino como interpelación desde todas las posibilidades de la obra no puede separarse de lo que está en juego y en el juego. No hay un rechazo de la Estética en las consideraciones ontológicas de la hermenéutica de Gadamer, sino sencillamente una superación de la misma y su carácter subjetivo que la sostiene. Por eso la cuestión de la temporalidad de la obra de arte que le constituye como simultaneidad es un paso al frente para alejarse del tiempo como sucesión, es decir, de la linealidad del tiempo, del mero sentido de reproducir el pasado y, de la estática conformación de una conciencia que recibe bajo sus condiciones el modo en el que deba representarse la obra para que pueda constituirse un conocimiento del "objeto" artístico, no es más que una valoración no una realidad. La celebración (*Begehung*) de la Fiesta rompe con la concepción lineal del tiempo⁵²⁵. Esta barra (/) que simboliza lo que une y separa es también la manifestación de un conocimiento esencial ligado a un proceso real de lo transformado en la simultaneidad de la obra como parte de la interpretación bajo la preestructura de la comprensión, y es en el lenguaje donde también se dirime este proceso, si hay una rememoración (*wiedererinnerung*), el

⁵²⁴ Ibid. pág. 167

⁵²⁵ "Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar. Sólo hay fiesta en cuanto se celebra" Ibid. pp. 168-169.

lenguaje como juego, se entrelaza al fenómeno mismo de dar memoria a lo manifestado, en esto consiste la dialéctica del diálogo que recrea Gadamer, el diálogo debe de ser incluido en la hermenéutica para el tratamiento de los textos de la tradición⁵²⁶.

Una vez dejado de lado las derivas de la filosofía del arte y del proceso dialéctico de Hegel, Gadamer afronta – siguiendo a Heidegger- las consecuencias ontológicas de reencontrarse con la finitud de la existencia humana, ésta es entendida como temporalidad. Quizá sólo lo que es finito es temporal. Y donde hay temporalidad hay repetición, solo que en la repetición no hay una mera reproducción de una sucesión continua de tiempo, sino un retorno, la temporalidad es un retornar, el tiempo se experimenta, es un vuelco a la posibilidad de transformar, es en último tiempo una experiencia vital, vivificadora de lo urgente y de lo que nos llena. Lo que transcurre deviene, y el arte está en todo este modo de retornar. La finitud se contrapone a la infinitud con ello se anula la teleología hegeliana en el que el arte obtiene su verdad en la medida que es superado. Más bien en Gadamer los procesos afirmativos y negativos de los momentos dialécticos se mantienen desde la individualidad de cada obra y mantienen siempre su autonomía con respecto al conocimiento de la autoconciencia. La obra de arte no puede ser reducible sino que ella insiste en ser un acontecimiento (histórico) en que se manifiesta su habitabilidad ontológica, La legitimidad de las interpretaciones, que son modos de actuar el acontecer hermenéutico, están en perfecta conexión con la indisoluble individualidad de la obra de arte y su autonomía. La verdad de las interpretaciones son válidas porque no dependen de los intérpretes, es decir, no depende de la subjetividad de cada intérprete sino que hay una consistencia en la interpretación misma porque es parte del acontecer simultáneo de la comprensión. Las interpretaciones se fundan en la preestructura comprensora porque se efectúa las posibilidades de ser de la obra. En el juego del arte, en el que se recoge la totalidad de las significaciones de la obra, y en la que los jugadores jugando se abandonan al juego, produce una experiencia de gran trascendencia porque en arte sucede una *Verwandlung ins Gebilde* (transformación en una conformación), un aumento del ser de la obra, un aumento de la capacidad comprensora. Cuando se juega, los jugadores son el medio de esta manifestación de ser y de verdad de la obra. El término *Spiel* (juego) tiene en alemán múltiples usos y significaciones que vienen de la tradición, Gadamer, lo dirige por la efectividad de su resonancia ontológica. Si *spielen* significa interpretar una obra, como por ejemplo, en el espacio escénico teatral, o en una pieza musical en un concierto, sugiere de facto que toda obra pueda ser interpretada en el acto mismo y simultáneo, es decir, que ser interpretada es una acción en la que de inmediato hay un actualizarse en la misma auto(re)presentación (*Selbstdarstellung*), del intérprete, de la obra, del espectador a la vez. La (re)-presentación propia del arte se da en el juego (*Spiel*) y en ambos se revela su verdadero significado como determinación temporal e histórica. Gadamer consigue así superar la llamada conciencia estética y hace girar lo propia autonomía de la obra de arte a su carácter ontológico. Toda obra que entre en juego constituye una interpretación como acontecimiento histórico apegado a un mundo de significaciones e interpretaciones que van mediando entre las posibilidades de ser

⁵²⁶ No se va a analizar las ligaduras que persisten en Gadamer con la celebración de los ritos religiosos y su interpretación, pero está muy claro su paralelismo.

de la propia obra⁵²⁷. Ahora bien, la obra singular concreta repite la misma estructura circular ontológica porque todo contenido pertenece a las instancias del ser. La consistencia de la obra como juego (Spiel) pertenece a la historia, ésta a las instancias del ser. La hermenéutica toma como nexos ontológicos al lenguaje, al diálogo que relaciona la actualidad de los acontecimientos históricos; en todo diálogo, en efecto, se escucha y se responde, y en este proceder se interpreta, de tal manera que siempre la interpretación se refiere a los acontecimientos históricos que son relatados con sus signos, con sus pautas y reglas con el registro de sus significados dentro de un mundo también concreto. El hecho lingüístico pertenece al propio mundo desvelado del acontecimiento histórico, objeto de la interpretación y su proceso. El hombre es instrumento del lenguaje porque el ser del hombre coincide con la misma y originaria pertenencia a un estar-ser en el-mundo. Y las relaciones entre lenguaje y hombre (Dasein) es que éste es <<arrojado>> tanto a la existencia como a la posibilidad y singularidad de un lenguaje como horizonte de la capacidad comprensora en el que es posible habitar. En efecto, << El ser en el mundo propio del hombre, se podría decir parafraseando un motivo hödeliniano tomado por Heidegger, es un <<habitar en el lenguaje>>. El pertenecer a este omnicomprensivo horizonte lingüístico significa para los entes que su ser, en la medida en que se ofrece a la comprensión interpretada, es semejante al ser de la obra de arte y en general al de los acontecimientos históricos, es decir, consiste en la *Sichdarstellung* cuya esencia consiste en presentar solamente en la interpretación. El horizonte lingüístico es el lugar donde los eventos históricos singulares (cosas, personas, obras) se ofrecen a ser comprendidos, se iluminan y alcanzan su *Da*, como dice Gadamer retornando la terminología heideggeriana, presentándose en su ser propio. El horizonte como tal no es nunca visible, pues toda comprensión se mueve en su interior y en él se hace posible.⁵²⁸>>. ¿Cuál es la dimensión ontológica del arte? Reconocer en la obra la acción del arte en el que se revela el comprender mismo y el sentido de pertenencia del arte a la verdad. En todo reconocimiento hay un uso racional que ejecuta desde el lenguaje la comprensión del arte como parte de lo que se oculta y se desoculta en toda acción interpretada y comprensora en el horizonte de toda existencia finita. Para Gadamer en el ser del lenguaje se integra el sentido del *Logos* griego con el *verbum* del análisis cristiano, porque este último plantea que el *decir* es una *acción* que conlleva una relación indisoluble entre lenguaje y pensamiento, y esta relación es un acontecer. Para Gadamer, entre el pensamiento, la palabra, la cosa hay un eje interno que los unifica como acontecer, y éste eje se da en el diálogo y en el discurso que se manifiesta.

Una vez analizado el modo de ser del juego y en la que se mostró que una

⁵²⁷ "(...) el acontecimiento a interpretar se manifiesta en la interpretación, de modo que es imposible una relación <<objetiva>> que garantice de manera científica, sobre el modelo (verdadero o supuesto) de las ciencias exactas, la verdad de las afirmaciones. Este círculo que caracteriza la situación hermenéutica está conectado esencialmente con la finitud de la existencia humana, y toda teoría hermenéutica, en sus propias formulaciones, debe tenerlo en cuenta. Por eso Gadamer pone a la base de su propia hermenéutica lo que él llama el principio de la *Wirkungsgeschichte*: literalmente esto indicaría que el trabajo histórico, en la descripción de un acontecimiento, debe tener presentes sus consecuencias más remotas. (...) Y todo ello para garantizar que el acontecimiento no sea aislado y abstraído por su concreción temporal, sino comprendido en el curso de la historia a la que pertenece" Vattimo, G.; *Poesía y Ontología*, trad. e introd. de A. Cabrera, Universitat de València, 1993, pág. 182

⁵²⁸ Ibid. pág. 186

auto(re)presentación (Selbstdarstellung) cuando específicamente se habla del juego como *juego* del arte toma relieve la indicación de la *Verwandlung ins Gebilde* (Transformación en una conformación) en la que los jugadores *jugando se abandonan* al juego, en este momento se afirma el carácter autónomo del juego, y por consiguiente la autonomía de la obra de arte que se (re)- presenta; así se superan las condiciones del subjetivismo, ya la experiencia de una obra de arte no depende de ningún sujeto, y emitir un juicio estético, en el que no se dice nada del objeto, supone que lo único significativo es la representación en la conciencia de un sujeto. La obra de arte sería el acto creativo del libre juego de las facultades como en la Crítica de la capacidad de juzgar, es decir, tampoco puede haber un juicio sobre la obra de arte en el que el único sentido recaiga sobre el espectador, puesto que se volvería a estar en los territorios del subjetivismo de la estética kantiana. Y para terminar este argumento, tampoco se salvaría del subjetivismo el criterio que el propio artista diría sobre el sentido de su obra.

¿Acaso el *mundo* es fruto de la creación comprensora del Dasein, y no tiene consistencia fuera de él, de que el mundo sea un ser real y estar dado? Lo que aparece, lo que se trasluce en la posición de Gadamer con respecto a la de Nietzsche, es que el mundo no es una realidad dada, pues, la realidad no está comprendida ni como sujeto ni como objeto, no es algo ajeno a la propia condición misma que plantea la autonomía del juego y a su vez la autonomía ontológica del juego del arte. No cabe, pues, establecer ninguna analogía con algo así como un mundo real⁵²⁹, como si fuese una copia; de hecho, el concepto de *mímesis* en la interpretación de Gadamer se aleja de ser considerada como mera copia. El peso de la argumentación recae sobre la transformación, es esta capacidad la que activa el carácter autónomo de la obra, de tal manera que la "realidad" sea eso que no ha sido aún transformado, el arte sería un modo de dejar en evidencia la necesidad de transformación de su propio ser superando con creces a eso que nombramos "realidad", <<La teoría antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de la *mímesis*, de la *imitación*, partía también evidentemente del juego que, como danza, es la representación de lo divino. Sin embargo, el concepto de la imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el *sentido cognitivo* que existe en la imitación. Lo representado está ahí, ésta es la relación mímica original. El que imita algo, hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce.⁵³⁰>>. La obra de arte es un mundo cerrado como consecuencia de la totalidad de sentido que se conforma o se construye. El mundo de la obra de arte es un círculo, cuyo principio y fin se conforman en el juego del arte. Sólo así aparece el "mundo" transformado. Se está en las condiciones de percibir lo que revela el juego desde dentro del juego. La tendencia que Gadamer parece mostrar con respecto al arte como el modo de superar la realidad entendida bajo el patrón tradicional de la metafísica, es que aquello que nos es dado, retoma claramente la posición de la dialéctica de Hegel, pero es necesario la advertencia de que una aproximación no implica una aceptación de los planteamientos teleológicos e idealistas de Hegel. Esta vecindad con Hegel es interesada, ya que todas las artes son originarias porque ellas

⁵²⁹ "El ser de todo juego es siempre resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí misma un télos. El mundo de la obra de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. En él cualquiera puede reconocer que las cosas son así." Gadamer, H.G.; VM I op. cit. pág. 157

⁵³⁰ Ibid. pp. 157-158

son condición posible para que se muestre, aparezca el ser, por eso si la imagen es un proceso ontológico hace visible el ser manifiesto y se llena de sentido, hay una imagen originaria que no es reducible a mera copia como puede ser la de un cuadro, sino que esta imagen originaria se fundamenta en el carácter representativo del arte. No puede ser que "idealidad" de una obra de arte se refiera a una idea a la que se tenga que imitar sino que esa idea aparece como tal, para Gadamer ésta es la lúcida manera en la que Hegel ve la imagen como un proceso originario.

Una vez que en la estética postkantiana, la que comienza con Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), en la que se sigue la problemática epistemológica y la moral de lo estético, se acentuará el aspecto más humanista añadiendo el ámbito de la educación para resaltar la tendencia del hombre al juego, esta humanización de las actividades lúdicas del ser humano tiene como consecuencia la ruptura de la primacía de lo bello natural para ser sustituido por lo bello artístico, es decir, será el genio y lo relativo a su acción, donde se desarrollará la validez y la autonomía de la estética. Ciencia y moral, conocimiento y acción tienen en la genialidad la verdadera representación artística. El genio frente al hombre de gusto. Hacer juicios (estéticos) y pretender su universalidad cede ante la valoración subjetiva de la producción del genio y da paso a la irracionalidad del acto creativo. Toda esta maquinaria de la estética es superada por el planteamiento hermenéutico de Gadamer como se ha visto. Lo que el juego del arte muestra en la obra de arte, con mayor autenticidad, es la propia capacidad transformadora que se manifiesta en ese "algo" representado en el que se incrementa el sentido verdadero del ser. Por ejemplo, lo representado en un cuadro no es una copia de algo que es original, y está dado en una realidad, sino lo representado en el cuadro tiene su propio ser. En un cuadro tiene referencia su mundo, es decir, la representación se refiere a su propio mundo, no a algo ajeno a él mismo. La (re)- presentación es un proceso del ser que constituye lo representado⁵³¹. << ¿Qué quiere decir el ser estético? En el concepto de juego y su transformación en una construcción como característica del juego del arte hemos intentado mostrar algo más general: que la representación o la ejecución de la poesía y la música son algo esencial y en modo alguno accidental. Sólo en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son en sí mismas: el estar ahí de lo que se representa a través de ellas. La temporalidad específica del ser estético, que consiste en que tiene su ser en el representarse, se vuelve existente, en el caso de la reproducción, como manifestación autónoma.⁵³²>>. No todas las representaciones son estéticas o no proceden de la actividad artística, pero se sabe desde el análisis de Gadamer, que el ser del arte no puede ser reducido a un objeto de una conciencia estética, más bien, la estética tiene que integrarse en el proceso real de la (re)- presentación de la hermenéutica. Porque la obra no siempre será la misma. Un poema, una partitura musical que se ejecuta alcanza, más allá de la textura intérprete- receptor, un diálogo en el que el sentido es ser comprendido en su diferir que es ya transformar desde la interpretación. La riqueza del paradigma ontológico que se sustrae del proceso

⁵³¹ "Cada representación viene a ser un proceso óntico que contribuye a constituir el rango con respecto al ser de lo representado. La representación supone para ello un *incremento de ser*, El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original." Ibid. 189

⁵³² Ibid. pp. 180-181

hermenéutico consiste que en el diferir la interpretación da unidad de sentido, de conocimiento a la obra representada. “Algo” permanece, “algo” difiere; lo que identifica es el proceder real de lo que se muestra: *el ser que juega jugando como ser del arte*. La totalidad de las posibilidades del diferir es lo que sobrepasa la visión estética tradicional, y después de este despliegue de actualizaciones temporales y históricas de las obras, el comprender, se ejecuta dando unidad a la totalidad del sentido donde los jugadores (interprete- espectador) conforman cada una de las posibilidades de la interpretación. Lo que siempre media entre un comprender y otro es el tiempo, la temporeidad, que en este caso es entendida por Gadamer como simultaneidad. Sólo así, <<algo es referido como algo>> (Etwas ab etwas gemeint ist)⁵³³, y la autonomía del movimiento se aleja de lo estrictamente conceptual o de una intencionalidad, la obra *diciente*, nos *habla*. La imagen no es simplemente un signo sino que tiene una fundamentación ontológica porque la imagen no tiene un solo fin que sea remitirse a una cosa, sino que se integra en el propio ser que representa⁵³⁴. Pero la imagen como tal no es un símbolo, ligado éste al concepto de la *repraesentatio*, tal y como sucede en los símbolos religiosos. Si la imagen representa lo hace desde sí misma y no en relación a otro como en el símbolo, porque mientras está no está lo simbolizado. Como dice Gadamer la imagen está a medio camino entre el signo y el símbolo, la imagen no tiene una referencia pura ni sustituye a algo que está ausente. En el juego del arte, la imagen recobra su verdadero ser en la (re)- presentación, en su función significada dentro de la transformación, sea en las artes plásticas o en la arquitectura⁵³⁵ por ejemplo, se produce un *incremento de ser*. Platón nos *habla*, porque su obra es *diciente*, se revela como tal en la capacidad comprensora de la lectura y simultáneamente se actualiza en la conformidad transformadora del comprender. Se debe ya de ir afirmando que Gadamer nos abre las puertas de comprender el arte como ontología, nos habla en tanto que diferencia. La barra (/) que une y separa la estética y la ontología del arte es la *Diferencia*⁵³⁶. Y nada en la diferencia es arbitrario, sino que todo lo que despliega es inmanencia y posibilidad. El arte deviene en ambas variaciones, en lo inmanente y en lo posible, y son vinculantes. No hay diferencia sin temporalizar estas variaciones. Ahora bien, quizá la diferencia no solo puede ser comprendida desde la actualización y la simultaneidad. Por eso, cuando Gadamer señala que la obra no puede ser nada más que su (re)- presentación apunta al ser mismo de la diferencia, aunque a veces resulta

⁵³³ Gadamer, H. G. ; AB, op. cit., pág. 70

⁵³⁴ “La diferencia entre imagen y signo posee en consecuencia un fundamento ontológico. La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa.” Gadamer, H.G.; VM I, op. Cit. pág. 204

⁵³⁵ “Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores. Su propio proyecto estará determinado por el hecho de que la obra deberá servir a un determinado comportamiento vital y someterse a condiciones previas tanto naturales como arquitectónicas, Esta es la razón por la que decimos de una obra lograda que representa una <<solución feliz>>, queriendo decir con ello tanto que cumple perfectamente la determinación de su objetivo como que aporta por su construcción algo nuevo al contexto social urbano o paisajístico. La misma obra arquitectónica representa, por ésta, su doble inordinación un verdadero incremento de ser, es decir, es una obra de arte.” Ibid. 207

⁵³⁶ “Se trata aquí, una vez más, de nuestra vieja y conocida diferenciación del espacio de juego entre identidad y diferencia”. Gadamer, H.G.; AB, op. Cit. pp. 107-108

confuso⁵³⁷. La integración de la estética a la ontología del arte se relaciona con la temporeidad con la que se produce la identidad de una obra de arte. Esta identidad – se dijo– es un diferir, de tal manera que la obra de arte deriva de las implicaciones del juego, es decir, la (re)- presentación requiere que en cada representarse devenga y difiera el sentido histórico de la obra. Su transformar es un devenir que difiere. La experiencia temporal de la Fiesta que se repite es un claro ejemplo de todo lo anterior. En Verdad y Método se alude a la Fiesta como conexión directa de una ontología del arte, pero en la Actualidad de lo bello, no deja ninguna duda de esto, <<Por su propia esencia original es tal que cada vez es otro [la fiesta] (aunque se celebre <<exactamente igual>>. Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar. Solo hay fiesta en cuanto se celebra.⁵³⁸>>. Lo que retorna de la fiesta, que ha devenido celebración única y peculiar, diferente cada vez que se repite, rememora, sí, pero en cada rememorar la fiesta difiere en cada celebración. El carácter temporal de la celebración (Begehung) se aleja de la experiencia temporal de la sucesión que persiste en la estética moderna. La fiesta es un acontecimiento que en su celebración acontece, una (re)- presentación del ser. La simultaneidad de la fiesta que se celebra es la acción de la *experiencia* del arte como *juego* del arte. Querer jugar y hacer posible el juego del arte es la acción que permite confluir la verdad como el ser de la obra de arte; el de la fiesta es <<asistir>>; la acción es actualizar⁵³⁹. La temporeidad y la historicidad es inherente a la simultaneidad de la obra, que necesita ser representada para mostrarse en su decirse. La celebración en parte es esto, un modo peculiar de temporeidad, lo que Gadamer asume de Heidegger son los éxtasis del tiempo (advenir-sido-siendo), lo que es común a toda celebración y a la fiesta son los participantes de la misma, ésta es una relectura del *sensus communis*, a una experiencia más originaria donde se fusionan todos los horizontes (Horizontverschmelzung), todo el sentido de la fiesta emerge en símbolos. Obviamente, esto recuerda el sentido religioso como se advirtió, y sus celebraciones rituales. Fiesta y obra de arte incluyen, integran a los participantes porque ambas son la (re)- presentación de un mundo *común*, es decir, construyen una comunidad (Gemeinsamkeit). La obra de arte, la fiesta retienen el pasado y sólo cuando el comprender transforma, entonces, se conforma en una acción simultánea en la que se unifica pasado y presente. Pero como se muestra, a partir del habla, a partir del lenguaje; éste es la condición de la experiencia del mundo como apertura a ese mundo.

⁵³⁷ “La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar.”

⁵³⁸ Gadamer, H.G.; VM I, pp. 168-169

⁵³⁹ “En cualquier caso al ser de la obra de arte le conviene el carácter de <<simultaneidad>>. Esta constituye la esencia del <<asistir>>. No se trata aquí de la simultaneidad de la conciencia estética, pues ésta se refiere al <<<ser al mismo tiempo>> y a la indiferencia de los diversos objetos de la vivencia estética en una conciencia. En nuestro sentido <<simultaneidad>> quiere decir aquí, en cambio, que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simultaneidad no es, pues, el modo como algo está dado en la conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige. Consiste en atenderse a la cosa de manera que ésta se haga <<simultánea>>, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total.” Ibid.

La máxima mediación hermenéutica y ontológica es el lenguaje y su centro de despliegue es el diálogo.

El juego es un <<impulso libre>> de la vida humana, el componente de conocimiento que gestiona el juego es que éste es lúdico, la libertad está en el movimiento de vaivén que se repite continuamente; es el movimiento lo que no tiene ningún fin⁵⁴⁰. Ahora bien, en el juego del ser humano, aquello que <<se pone reglas>> en su hacer y que no está sujeto a fines es la razón⁵⁴¹. Otros de los logros de Kant es haber desentrañado los límites de la razón. Gadamer, matiza en la Actualidad de lo bello lo que en Verdad y Método deja sin definir tan abiertamente, que la <<racionalidad>> está libre de fines y que todo fenómeno puede repetirse en la medida que se ordena sobre el juego, sobre la auto(re)-presentación y el movimiento del juego. No basta que un espectador vea jugar sino que si se juega es jugar con alguien. En el juego del arte lo que se libera es la (re)-presentación misma en su función transformadora, no hay tipologías dadas como *arte del pasado* o arte contemporáneo. La tarea de la hermenéutica es llevar a efecto su propio movimiento hasta alcanzar el sentido de todas las posibilidades de lo que se muestra en la obra. En esto consiste la identidad de la obra, en la significatividad propia y autónoma.

¿Acaso el símbolo es un fragmento de algo que remite al recuerdo manifestado de un encuentro entre dos hombres al menos? Gadamer al preguntarse por lo que quiere decir símbolo se retrotrae a la experiencia de los griegos donde el símbolo ayuda a reconocer el gesto de acoger a un <<antiguo conocido⁵⁴²>>. En la obra de arte también parece que se nos muestra, de modo fragmentario, el mundo propio y auténtico de su significatividad es múltiple. <<El símbolo del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí.⁵⁴³>> La totalidad de la experiencia del arte como verdad se nos muestra de modo simbólico, fragmentario. Y lo que integra el sentido del movimiento fragmentador es la capacidad de la verdad como juego del arte en mostrarse y en ocultarse. La onticidad de la obra de arte consiste en lo que se denota simbólicamente como fragmento, jamás se reduce el sentido a su onticidad. La connotación de la obra es una conformación (Gebilde). Conformar suscita conocer lo que existe, está ahí en la obra, en el símbolo, en la fiesta. Porque hay verdad, hay algo que se conforma su propio ser y el ser mismo.

⁵⁴⁰ “Piénsese, sencillamente, en ciertas expresiones como, por ejemplo <<juego de luces o el <<juego de las olas>> donde se presenta un continuo ir y venir, un vaivén de acá para allá, es decir, un movimiento que no está vinculado a fin alguno. Es claro que lo que caracteriza el vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya éste a detenerse. También es claro que de este movimiento forma parte un espacio de juego.” Gadamer, H.G.: AB, pp. 66-67

⁵⁴¹ “Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón (...) Esta racionalidad libre de fines que es propia del juego humano es un rasgo característico del fenómeno que aún nos seguirá ayudando” Ibid. pág. 68

⁵⁴² Recupera del *Banquete* de Platón el relato de Aristófanes donde Platón señala la naturaleza fragmentaria del ser humano en el que tiende a complementarse a través del impulso de Eros. “(...) que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor; que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre.” Ibid. pág. 84

⁵⁴³ Ibid. pág. 87

Gadamer sigue fiel al concepto de verdad como *aletheia*, donde la plenitud ontológica del arte es el <<dobles movimiento de descubrir, desocultar y revelar, por un lado, y del ocultamiento y el retiro por otro>>. El ser-en-el-mundo está perfilado por la condición finita de nuestra existencia como Dasein. La obra de arte en tanto (re)- presentación tiene valor y es por sí misma, de la misma manera que lo simbólico representa el significado en la simultaneidad entendida como la entiende Gadamer y ya se ha expuesto. Lo que está ahí << (...) que en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite, Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento de ser⁵⁴⁴>>. La consideración del símbolo en el juego del arte es más ontológica que la de la imagen textual con la que se nos muestra la tradición en tanto que lenguaje, pues, no puede remitirse a un texto escrito, sino que también la faceta comprensora de la interpretación textual asume la constitución temporal de su estar-en-el-mundo. La historia efectual está ligada a la experiencia, no concluye en un concepto. Su efectualidad está en el propio movimiento que comparece como ser y comprender. Aquí en su efecto se abre el horizonte de las posibilidades de la interpretación. Todo horizonte no puede permanecer al margen ni del pasado ni del presente, éste es el proceso real de la hermenéutica en su ejecutarse ontológico, el lenguaje y el ser nos habita y nos vincula. << El ser que puede ser comprendido es lenguaje (Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache)⁵⁴⁵>>. El carácter fragmentario del símbolo está claramente vinculado al de la finitud de la existencia humana, pero también porque el ente que puede comprender el ser, es el ser humano y éste se constituye como lenguaje.

⁵⁴⁴ Ibid. pág. 91

⁵⁴⁵ Gadamer, H.G. VM I, op. Cit. pág. 567

IV- ARTE: ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

"¡Todo retorna! Si bien, el *Todo es igual* y *Todo retorna* no pueden decirse sino allí donde se ha alcanzado el límite extremo de la diferencia. Una sola y misma voz para todo lo múltiple de las mil vías, un solo y mismo océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes. A condición de haber alcanzado, para cada gota y en cada vía, el estado de exceso, es decir, la diferencia que los desplaza y los disfraza y los hace retornar, girando sobre su extremo móvil."

Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*

§9 M. Heidegger, Ser y Arte

a) Senderos entre- cruzados

Antes de que el ser fuera la cuestión prioritaria, la Ítaca del filósofo alemán, hubo una interesante y larga travesía intelectual y vital. Todas estas rutas intelectuales serán intensamente vividas por nuestro filósofo.

Antes de que el olvido del ser sea el inicio del pensar de Heidegger, antes de que la pregunta que interroga por el sentido del ser inunde el análisis de *Sein und Zeit*⁵⁴⁶ (*Ser y Tiempo*) y sobre todo, antes de que se forjara abiertamente el análisis existencial del *Dasein*, parece necesario ver algunos ejes intelectuales anteriores a la gran obra de 1927. Supone un desafío analítico y filosófico presentar las rutas intelectuales que ha seguido Heidegger en su biografía intelectual, aquí sólo se nombran para poder, al menos, orientar y abrir camino, capturando aquellos planteamientos que esclarezcan y justifiquen las posturas que se han adoptado en esta investigación, y a modo de retazos o fragmentos, se permita adentrar, mostrar y atender los lugares del pensamiento heideggeriano que resulten más pertinentes. Aquellos senderos de bosque que inició el maestro de Messkirch permiten cruzar sobre dos ejes del pensamiento del siglo pasado, la hermenéutica y el giro ontológico que abren y cierran la problemática del ser, del tiempo y de la diferencia. Y como una extensión contrapuesta quizá el ser del límite recree el espacio del ser en tanto que límite. A lo buscado y a lo preguntado lo llama ser, éste es el sendero que permanentemente se cruza, por ello exhorta a tener una mirada lejana y esclarecedora por el paso intenso de la filosofía, habla y dirige su preguntar desde las costas de Anaximandro, Heráclito, Parménides, Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, o Nietzsche, etc.

Desde el entorno católico⁵⁴⁷ al que Heidegger perteneció en su juventud hasta su separación de dichos círculos, tuvo acceso a lecturas y problemas filosóficos que definitivamente darán un giro decisivo a la filosofía del siglo XX. La entrada en escena del cristianismo, que no tiene más remedio que enfrentarse a los dilemas, posturas y problemas de esa magnífica visión de la realidad que poseen los filósofos griegos, y más adelante con la filosofía de Aristóteles, nos introduce en nuevos y complejos problemas derivados de la *creatio ex nihilo*. El *Kósmos noetós* (el orden/mundo inteligible), garantiza la posibilidad de la episteme y ésta sólo lo es de lo universal e

⁵⁴⁶ Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, prólogo, trad. de J. E. Rivera Cruchaga, ed. Trotta, Madrid, 2003.

⁵⁴⁷ Nació en Messkirch, el 26 de Septiembre de 1889, en una familia modesta y católica, su educación, obviamente, estuvo orientada y guiada por las enseñanzas, preceptos, inquietudes, expectativas y motivaciones típicas de la estructura institucional de la Iglesia en la Alemania de los primeros años del siglo XX. 1909-1913, estudia teología y filosofía en Friburgo. Ver las magníficas introducciones sobre estas circunstancias y sus repercusiones en el pensamiento de Heidegger:

Gadamer, H. G.; Dimensión religiosa. *Los Caminos de Heidegger*, traducción de Ackenmann, A. De una selección de las obras de Gadamer, Hegel, Husserl, Heidegger y Hermenéutica in Rückblick. Ed. Herder, 2002, Barcelona.

Safranski, R.; *Un maestro de Alemania. Martín Heidegger y su tiempo*, pág. 45- 82 trad. de R. Gabás, Tusquets editores, 1997.

inmutable; lo eterno se sustrae a todo devenir, a toda temporalidad, la realidad con mayúsculas es estática carece de dinamismo. En el *Kósmos horatós* El ser es la condición de este mundo del devenir, el ser es inmanente a todo ente individual. La teología sería la consecuencia lógica de la ontología como es el caso del pensamiento aristotélico.

En definitiva, la concepción de la realidad de los griegos se caracteriza por la determinación del *horismós* (límitación). En el cristianismo Dios representa el principio de todo lo real, es dinámico, es acto puro y su potencialidad se manifiesta infinita. Dios es persona, identidad de todo lo creado, es “sujeto” de la acción. Nada o muy poco tiene que ver el motor inmóvil de Aristóteles o el Demiurgo platónico con el concepto de creación del Dios judeocristiano.

El ser sumergido en las tortuosas aguas de la creatio ex nihilo, y por tanto, en perfecta anacronía, es increpado por una nada abisal. Un solo Dios que todo lo creó a su semejanza; el ser devorado por una verdad revelada, por las fauces de un cristianismo siempre alerta. Religión y no- filosofía, que enreda al pensamiento de los primeros pensadores griegos en remolinos ocultadores del ser por la emergencia de la verdad revelada. La vieja polémica entre teología y filosofía, la vieja tensión que se aviva siempre que se intenta ir hacia la verdad. Las viejas controversias que se instauran con virulencia intelectual y que enriquecen los inicios del pensamiento continúan adheridas entre los teólogos de primeros del siglo XX. El joven Heidegger como estudiante de teología, aunque desde los primeros momentos de bachiller su instinto filosófico se aviva una y otra vez, estará sumergido en las polémicas más intensas entre los modos distintos de penetrar el mensaje de las escrituras, la católica y la protestante⁵⁴⁸.

La verdad es revelada y la creatio ex nihilo no puede aprehenderse filosóficamente, no hay acceso al misterio de la creación ya que pertenece a la sabiduría divina. Siguiendo a San Agustín, podemos acceder racionalmente y tener un conocimiento de la potencialidad de la creación en lo creado, a partir de que Dios se muestra como *Palabra* (Verbum), un logos dimensionado en Ideas ejemplares. La exigencia de inteligibilidad afirma el carácter infinito y omnipresente en todo lo creado de la voluntad divina: sin él nada es. Dios es << (...) el ser único, eterno y verdadero⁵⁴⁹>> y, <<Todo lo que es en Dios, no es otra cosa que ser⁵⁵⁰r>>. Lo que quiere decir que la realidad última no se puede deducir a partir de lo que hay de universal e inmutable en todos los entes. La realidad última reside en Dios, reside en la interpretación de la creatio ex nihilo. Lo creado depende de la voluntad de su creador, en efecto, la libertad de Dios es la causa de toda realidad no divina. El Dios judeocristiano nada tiene que ver con la materia eterna demiúrgica, o con la emanación del Uno, ni procede de ningún principio supremo; la nada no implica existencia. Según las Escrituras, Dios crea el mundo a partir de la nada, en el acto mismo de creación origina las condiciones de posibilidad de lo creado, un mundo originado junto al tiempo.

⁵⁴⁸ Hogemann, F; Vida y Alienación. Sobre la fenomenología de Heidegger a principios de los años veinte, *Los Confines de la Modernidad*, Duque, F. Hogemann, F. , Jarauta, F. , Navarro Cordón, J. M. , Vitiello, V., ed. Granica , Barcelona, 1988.

⁵⁴⁹ Agustín, *Soliloquia* I,1,4

⁵⁵⁰ In Psalm. 101, Sermo II y X

A la creación del mundo le es intrínseco el surgimiento simultáneo del tiempo. La fe es el único vínculo posible para sostener y amparar el misterio y enigma que supone el sentido de la creatio ex nihilo. La *creatio* es lo más próximo al hombre, se encuentra dentro de sí mismo como verdad, el alma iluminada, pero a la vez es lo más lejano porque al hombre también le constituye lo más ínfimo de la creatio: la materia.

El cristianismo abre nuevas vías de pensamiento para la filosofía distanciándonos de los planteamientos griegos. El despliegue temporal de la vida, el carácter histórico del ser humano cuya finalidad es conseguir la salvación; el libre arbitrio que subyace a nuestra condición, el estatuto de privilegio que tenemos dentro de la creación, o el carácter infinito de la omnipotencia divina, son algunos de los temas que se incluyen en el devenir filosófico del cristianismo posterior. Los teólogos cristianos tienen que confrontar dos “realidades”: la imposibilidad de reconciliación de la verdad de la filosofía con la verdad revelada y el proceso reconciliador de los planteamientos filosóficos de los griegos con las exigencias de lo revelado en las Sagradas Escrituras. Ambas posiciones viajan en el mismo barco, ambas posiciones entran en litigio hasta que una de las partes se doblaga, en este caso, la razón a la fe o la actividad filosófica a las exigencias de la teología como pasa en el esplendor de la Escolástica.

Cuando Heidegger tuvo la oportunidad de leer la tesis doctoral de Franz Brentano⁵⁵¹ en 1907, escrito que le fue regalado por su profesor Conrad Gröber, se produjo una eclosión inevitable. La postura de Brentano, que quiere retomar las reflexiones de Aristóteles sobre las distintas significaciones del ser, fue para el joven Heidegger un reto. La vieja filosofía aristotélica se convierte en un lugar propicio para pensar; un territorio, el aristotélico, en el que convergen las influencias más destacables de la cultura occidental. Y más tarde, también el modo más originario –según Heidegger- de entender el fenómeno y el análisis fáctico del *Dasein*⁵⁵².

No sólo el ímpetu de Brentano se centra en el viejo filósofo, sino lo que subyace junto al estagirita son precisamente todos los influjos filosóficos y teológicos de la escolástica y a través de ella, Brentano rastrea y reaviva la doctrina de la intencionalidad⁵⁵³ precisamente para hallar la naturaleza de lo psíquico. Será necesario distinguir los fenómenos físicos de los fenómenos psíquicos, si estos son las vivencias - dice Brentano- en ellas encontramos algo objetivo, lo representado dentro de la estructura de la representación, de la percepción lo que se ha percibido etc. El dato de que en la vivencia encontremos algo objetivo permite esclarecer una relación evidente o empírica incuestionable, a saber, toda vivencia tiende, *se dirige a algo*⁵⁵⁴. La psicología descriptiva de Brentano sostiene fundamentalmente la idea de que la representación es la base del fenómeno psíquico. El concepto de *intentio*, ese dirigirse a algo es

⁵⁵¹ Brentano, F.; *Sobre la múltiple significación del ente en Aristóteles*, presentación, trad. de M. Abella, Encuentro, Madrid, 2007

⁵⁵² Volpi, F.; *Heidegger e Brentano*, CEDAM, Padova, 1976. Es un texto clásico que inicia las implicaciones problemáticas en torno al problema de la univocidad o multiplicidad del ser y lo relaciona con los textos más significativos del pensamiento del joven Heidegger. Nos permite ir entendiendo el proceso intelectual en los años anteriores a la publicación de *Sein und Zeit*.

⁵⁵³ Cruz Hernández, M.; *Francisco Brentano*, Filosofía y Letras. Tomo VI, nº2, Universidad de Salamanca, 1953.

⁵⁵⁴ Brentano, distingue tres modos de vivencia: Representaciones, intereses y juicios.

precisamente lo que retoma.

Brentano posee similitudes vitales con los horizontes teológicos y filosóficos del joven Heidegger⁵⁵⁵; ambos creyentes, ambos con un afán de aportar al catolicismo un análisis que enriquezca su visión del mundo y del hombre y, ambos en su determinación vital e intelectual se distanciaron de las directrices eclesiásticas, de su sistema, de su modo de estar en el mundo. Brentano y Heidegger estuvieron inmersos entre las necesidades teológicas y el rigor filosófico y, fueron atraídos por las derivas de la filosofía medieval y la situación filosófica contemporánea en las que estaban inmersos. Un progresivo distanciamiento de las tesis teológicas del catolicismo, conducen a Heidegger a intentar una ciencia de la vida como Jaspers. El modo de abordar tal interés por la vida será crucial. Brentano, en su investigación, parte de Aristóteles, pero como hemos señalado antes también se adentra en los autores más relevantes de la Escolástica, su interlocutor imprescindible será Tomás de Aquino. También podríamos destacar su acercamiento a las tesis de Avicena⁵⁵⁶. Brentano, en la búsqueda de precursores del concepto de intencionalidad encuentra en Avicena un claro precedente. Avicena es, por otra parte, uno de los intérpretes de Aristóteles que insisten en el sentido prioritario del ser. El término ser supone un concepto esclarecedor, un concepto con luz propia. El ser puede ser conocido sin mediación de otro principio, sin necesidad de ser justificado con otras instancias conceptuales, de hecho, para Avicena, lo más inmediato es el ser.

Obviamente, Brentano contrasta las distintas maneras que ha tenido la Escolástica de acercarse al filósofo de Estagira, por eso otro interlocutor imprescindible será Tomás de Aquino. Pero lo que más sorprende en esta indagación de Brentano, en este rastreo de la doctrina intencional han sido sus acercamientos a las cuestiones y posturas básicas de Duns Escoto⁵⁵⁷. Hagamos una breve incursión sobre el planteamiento de Escoto, en él subyacen rastros que inevitablemente vuelven una y otra vez, pues, no tanto en Heidegger sino en Deleuze se hace imprescindible este rastreo, se presenta aquí porque como se sabe Heidegger explora varios ámbitos del cristianismo teológico y aplicando la fenomenología a su modo explora y presenta su propio pensar.

Parece necesario recordar que Duns Escoto está muy cercano a las tesis del nominalismo pero no asume su radicalidad, ciertamente para él, la razón natural parte de una limitación para conocer las preguntas metafísicas últimas pues, no se puede deducir y llegar a comprender la esencia de Dios, ni se puede descifrar cuáles son los principios de la creación. Los motivos o la intención de Dios son enigmas impenetrables

⁵⁵⁵ "Las raíces católicas del pensamiento de Heidegger", Ott, Hugo., trad. de Ramón Rodríguez en *Heidegger o el final de la filosofía*. J. M. Navarro Cordón, R. Rodríguez (compiladores), ed. Complutense, Madrid, 1997, pág.163- 174 y "El paso fugaz del último Dios. La teología en los Beiträge zur Philosophie de Heidegger", Pöggeler, O., Ibid. pág. 175-190

⁵⁵⁶ Avicena; *Sobre Metafísica*, versión y comentarios de M. Cruz Hernández, Madrid. Revista de Occidente, 1950. Se resalta aquí la importancia que tiene en la filosofía en Avicena el ser, aunque no se va a desarrollar ni a sintetizar los aspectos fundamentales de su propia problemática. Pero resulta interesante este modo tan peculiar en cómo se presenta el ser en la Metafísica de Avicena, donde lo más destacado es la división que hace del ser. Por otra parte si interesa, sobre todo, dejar constancia de cómo Brentano la asume, y recoge de otros teólogos y filósofos medievales posturas para tomar distancias con el nominalismo y acercarse a un concepto de experiencia sin cargas idealistas.

⁵⁵⁷ Escoto, Duns,; *Tratado del primer principio*, trad. de A. Castaño Piñán, Sarpe, Madrid, 1985

y la única aproximación a esta enigmática impenetrabilidad es el lugar de la fe. La fe auténtica está por encima del conocimiento aportado por la razón natural pero ésta no puede ser anulada, excluida por la fe, la racionalidad tiene su propio lugar. Como buen nominalista, Escoto, establece una dualidad entre pensar y ser. El pensamiento se muestra en el lenguaje y los conceptos no son más que nombres, no son propiedades de los entes, el concepto no es sustancia de la cosa. Sólo se puede establecer o lanzar un puente entre pensar y ser. Entre pensamiento y ente o entre Dios y el mundo creado el puente se establece por analogía. El pensar y el ser se interrelacionan por analogía, no hay una correlación identificativa al estilo parmenídeo. El doctor sutil, aun partiendo de la espiritualidad franciscana de preferente orientación neoplatónica y agustiniana, prioriza lo individual o singular constituyendo una preeminencia ontológica. La individualidad siempre ha sido en el contexto del pensamiento medieval motivo de disputas, porque la creatio ex nihilo supone una nueva dimensión y garantía de que la realidad se ocupa de situar a los individuos, alejados de la emanación plotiniana y de las Ideas ejemplares. Toda individualidad es obra de la voluntad divina y a esta voluntad se le supone el principio de perfección⁵⁵⁸.

En *De principio individuationis*, discute y plantea que efectivamente cuando mencionamos el ente es siempre relativo a un ente concreto y aunque está compuesto de materia y forma, el principio de individuación no puede estar fundamentado en la materia, en tanto que fundamento del cambio sustancial posee una realidad distinta a la forma, no sólo es una exigencia de entendimiento intelectual, como propone Aristóteles y Tomás, sino que la materia es un ser que no puede no ser. Concluyendo, la materia no puede ser en ningún caso principio de individuación. Tal principio debe ser positivo y debe estar agregado a la naturaleza general pues, el ente concreto y la esencia concreta del ente es la misma cosa. Para Escoto lo que hace que una entidad sea individual y no sea otro individuo no se encuentra en la materia ni en la forma, ya que ninguno de los dos da el carácter singular a una entidad.

El principio de individuación es definido por Duns Escoto como una Haecceitas⁵⁵⁹, se puede entender este término latino como un “estar”, o sirviéndonos de la traducción de Heidegger, suele referirse a la Haecceitas como un “tal- ahora- aquí”. Esta haecceidad no se puede confundir recluyéndola solamente como “cosa- ente” que está en un lugar, ni tampoco haciendo referencia a un “estado” peculiar de lo ente sino que el ente está constituido como individualidad ontológica a una “estidad”. La Haecceidad es la última realidad de todo ente, esta “estidad” determina el principio de individuación, es la propia naturaleza de todo ente concreto y sólo puede ser distinguida de un modo formal. A partir de este análisis, Escoto, desarrolla toda una reflexión de la significación. El ámbito de la significación es independiente de la existencia, la significación gravita entre la dualidad entre pensar y ser, el puente entre la significación y el ente no es más que una analogía. Consigue, Escoto, un planteamiento distinto y logra separarse de las propuestas de Tomás de Aquino, concretamente de las implicaciones de la esencia con la existencia, logra separarse de las exigencias onto- teológicas de la categorías del ser

⁵⁵⁸ Gilson, E. *Juan Duns Escoto, Introducción a sus posiciones fundamentales*, EUNSA, Pamplona, 2007

⁵⁵⁹ La Haecceitas es un término que fue usado ocasionalmente por Escoto y fueron sus seguidores quienes lo presentaron como un concepto cohesionado e innovador.

que en el mismo Aristotelismo medieval pueden aún encontrarse.

La gran aportación de Escoto consiste en afirmar que el principio de toda entidad singular está determinado por su haecceidad y, esta determinación es ontológica, no es necesario recurrir a la existencia para tener un conocimiento del ente, sino que es condición necesaria para toda existencia posible. Sólo acceden a la existencia aquella entidad determinada por su diferencia individual. La superación de todo sistema categorial y por tanto de la formulación de conceptos generales exige por principio la univocidad del ser en todo ente. El ser es pensado como neutro e intrínsecamente unívoco; toda univocidad vista desde la preeminencia ontológica del ente concreto, de la haecceidad que le constituye, tiene en cuenta la generalidad del concepto y es previo a toda diferenciación individual, por supuesto, la univocidad garantiza la reducción de la pluralidad a un *Unum*.

El ser es indiferente en relación a la finitud / infinitud, a lo singular / universal, a lo creado / increado. Por supuesto que Duns Escoto pone altos muros para no caer en el panteísmo⁵⁶⁰.

Valga esta breve incursión problemática que presenta la obra y las posturas de Escoto para considerarle un precursor de la filosofía moderna tanto del racionalismo como del empirismo. La teoría de la significación es una vía de acceso al surgimiento de la filosofía de la subjetividad, es claramente un precedente. Y yendo un poco más allá de estas influencias cercanas, ¿da pistas Escoto sobre una posible distinción ontológica entre ser y ente?, ¿posibilita una apertura inaugural hacia una ontología de la Diferencia a través de su concepto de la Haecceitas?, ¿descubre la posibilidad de un empirismo trascendental? Estas cuestiones se tendrán inevitablemente que volver a ellas más adelante, cuando se aborde el pensamiento deleuziano, más concretamente en *Diferencia y arte*.

Heidegger, como lo hiciera también Brentano, en *La teoría de las categorías y de la significación en Duns Escoto*⁵⁶¹ explora los senderos que deja abiertos el pensador franciscano. La recepción e influencias de las obras del Doctor subtilis en la filosofía contemporánea⁵⁶², es incuestionable, no sólo Brentano y Heidegger le dedicaran un fecundo estudio sino que Gilles Deleuze retomará del doctor sutil el termino ontológico que posibilita comprender la singularidad: la "Haecceitas" como venimos insistiendo.

⁵⁶⁰ "La historia de la filosofía determina tres momentos principales en la elaboración de la univocidad del ser. El primero está representado por Duns Escoto. En el Opus Oxoniense, el más grande libro de ontología pura, el ser es pensado como unívoco, pero el ser unívoco es pensado a la vez como neutro, *neuter*, indiferente a lo finito y a lo infinito, a lo singular y a lo universal, a lo creado y a lo increado", Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*, trad. A. Cardín, Júcar, Madrid, 1988, pág. 93,94

⁵⁶¹ Heidegger, M.; *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1916, trad. al francés por F. Gaboriau, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, ed. Gallimard, 1970. El problema del lenguaje y del ser en relación con el sistema categorial y la significación son las directrices que centra la indagación Heideggeriana. También es una excusa para acercarnos a las sugerencias del doctor sutil, explorar los lugares problemáticos de la lógica y de la fenomenología, del modo en cómo son aplicadas por el filósofo de Messkirch.

⁵⁶² Ferraris, M.; *Historia de la Hermenéutica*, trad. de J. Pérez de Tudela, Akal, Madrid, 2000, pág. 143. Hacia finales del siglo XIX en las filas del pragmatismo, en el entorno de Peires (1839-1914), C. Wright fue un estudioso de J. S. Mill y Duns Scoto.

Duns Escoto toma la palabra en una variedad de temas, desde su visión peculiar del ser, hasta su modo de pensar el lugar de la significación y sobre todo su esfuerzo por ubicar una Ontología pura determinada por la preeminencia ontológica de lo individual. Duns Escoto re- toma la posibilidad de pensar el ser previa a toda teoría del ente. Y el desarrollo de la Lógica será un “lugar” donde emerge el ser en toda su individualidad. Y como una ola gigantesca el gran tornado de la modernidad extiende su fuerza, evita las sombras y vierte un contrapunto a la nada. Ciencia y filosofía, mundo y realidad se enfrentan a esa nada desprendida del universo mismo del ser, pero ocultando su sentido, por la misma insistencia de preferir hallar una certeza en el ente.

Al estudiante de teología le asalta la pregunta por el ser. Los diferentes significados del ser que afirmaba Aristóteles y de los que pretendía dar salida las incursiones de Brentano no ofrecieron respuestas al joven Heidegger sobre una posible “unidad” del ser. Tampoco vislumbró en las interpretaciones escolásticas sobre el filósofo de Estagira indicios de que el ser emergiera como tal, de hecho, en esa búsqueda también se añadía su propia visión de retomar a los puntos originarios del cristianismo primitivo, que según el autor, amplían, enriquecen y exceden los planteamientos griegos especialmente sobre el tiempo⁵⁶³. El abandono de los estudios de teología para sumergirse en la filosofía no significará que Heidegger renuncié a considerar el punto de partida más originario del cristianismo; la pretensión de ser un buen cristiano y vivir bajo el amparo de su determinación vital le llevará, sin lugar a dudas, a coimPLICAR su programa filosófico con vistas a responder el ámbito de la fe y el lugar del mensaje cristiano originario.

En el ámbito filosófico, el combate al positivismo, al idealismo, al psicologismo y a una fundamentación de las ciencias que restringen otros modos de experiencia, ensombrecen la especificidad de la filosofía, de la que también participa de esa sombra angular el fundamento metafísico, condicionando y reduciendo las entradas al pensar que dirige su mirada sobre la cuestión del ser. Son los frentes abiertos de nuestro filósofo y pretende combatirlos apasionadamente. Precisamente esta motivación de tan largo alcance le incitaran a indagar en otros posibles caminos, a veces, los senderos de bosque conducen a otros bosques, el caminar mismo requiere de la pausa que entre luces y sombras emerge la mirada por la que proseguir. sea de recordar una vez más otras incursiones de gran calado en la formación del pensamiento heideggeriano, no sólo la fenomenología de Husserl o la concepción Diltheana de la vida y de la historia forman el bosque propio, sino que ayudan en la controversia académica con los fundadores del neokantismo, a veces, la inquietud de ese juego escénico de luces y sombras conducen a claros que después se ensombrecen como las lecturas de Hegel, Kierkegaard o Nietzsche, con las que el equipaje requerido en nuestra incursión del frondoso bosque pueden ser acompañadas por la lectura de poetas como Hölderlin, Rilke, y Tralck. Lugares de bosque que llegan al mar abierto de Grecia: el ser.

<<Reanimar la cuestión del ser⁵⁶⁴>> tenía como ventaja hacer frente al positivismo,

⁵⁶³ Volpi, F. ; L'Esplicazione e la tematizzazione del problema dell'essere come problema della categorialità e della semanticità nello scritto su Scotto>, cap. IV, *Heidegger e Brentano*, CEDAM, Padova, 1976

⁵⁶⁴ Gadamer, H. G.; Ser, espíritu, Dios, *Los Caminos de Heidegger*, trad. de A. Ackenmann, Herder, Barcelona, 2002, pág. 165-177

como se ha aludido anteriormente, sacar de nuevo al ser como centro gravitatorio del pensar es dejar patente la restricción de la ciencia sobre la vida y a su vez, la emergencia del ser en el ámbito de la filosofía dejaba constancia de cómo la metafísica había abordado la cuestión originaria del ser. Esta vuelta a la cuestión del ser se convertía en un “correctivo” antimoderno, pero a su vez, en un correctivo a la teología histórica de la tradición, un correctivo de los tratamientos de la teología especulativa que tanto le enseñaron al joven de Messkirch. En general, descubrir otro encuentro mejor que lo que asumió la teología moderna.

Aunque Heidegger llegó a autodefinirse como <<teólogo cristiano⁵⁶⁵>>, -en lo siguiente se sigue la opinión de Gadamer-, no trató en su pensamiento cuestiones en torno a “Dios”, -como dice Gadamer no se sintió autorizado-. Aborda toda esta volcánica coyuntura con la pasión y la destreza de un filósofo, con la potencialidad misma de la pregunta que se vierte en y desde el pensar. Ese *deseo de saber* que invita e incita de nuevo a ser llevado hasta la *morada de la diosa*, pero aquí la diosa es la filosofía y lo que mora en ella son preguntas radicales, un preguntar en el que lleva implícita una búsqueda que la separa de los *camino trillados* de la ciencia.

Ya desde su libro sobre Escoto para su habilitación, se vislumbra el desafío de la filosofía hegeliana – <<el último gran griego>> como le llama Heidegger- y todos sus trabajos de investigación posteriores sobre el estagirita se convertirá en la convergencia de las aporías que no permiten la emergencia de la cuestión del ser. En este sendero entrecruzado, Heidegger no tuvo más remedio que abordar a Aristóteles desde otra perspectiva y al mismo tiempo en esa búsqueda de una posible “unidad” del ser, el encuentro con Hegel resulta inevitable, donde la tensión entre espíritu y ser se encuentra en su máxima expresión. ¿Será el concepto de espíritu y ser la verdadera batalla? Entre los anhelos del cristianismo explorado y la cuestión filosófica del ser, ¿será posible encontrar un lugar donde se exprese la “unidad” del ser⁵⁶⁶?, ¿ha sido beneficioso para la teología cristiana su acercamiento a la filosofía griega? ¿Ha sido para la filosofía una distorsión su continuo encontronazo con las diferentes texturas de la teología católica y en general cristiana?, ¿ha sido fiel al espíritu de la filosofía aristotélica la interpretación y la traducción que se operó en la Edad Media?

b) El paso decisivo: la fenomenología

Heidegger a partir de Brentano conecta con la fenomenología y, antes de convertirse en un fenomenólogo peculiar, se topa con *Las investigaciones lógicas* de Husserl⁵⁶⁷, una obra a la que volverá una y otra vez a lo largo de sus años de

⁵⁶⁵ "(...) ¿por qué, en realidad, no era un teólogo cristiano sino que llegó a ser un pensador? Porque era el pensamiento lo que trabajaba dentro de él. Porque la pasión de pensar le hacía estremecerse, tanto por la fuerza con la que le dominaba como por la osadía de las preguntas que le obligaba a plantear. No era en absoluto un teólogo cristiano: hablar de Dios, para esto no se sintió autorizado." Ibid. pág. 166. Esta frase la escribió en la famosa carta dirigida a Kart Löwith en 1921.

⁵⁶⁶ Ibid. pág. 167.

⁵⁶⁷ "Estos esfuerzos perseguían principalmente la solución de las difíciles cuestiones acerca de la

aprendizaje intelectual⁵⁶⁸. La influencia y diálogo que Heidegger establece con las *Investigaciones lógicas* de Husserl, impregnan la argumentación esencial del *Tratado de las categorías y de la significación* de Duns Escoto pues, gira en torno a la problemática concreta de la significación. Nuestro filósofo se sumerge en las cuestiones que plantea Escoto desde el horizonte mismo de la fenomenología, y más adelante, estas cuestiones tendrán su punto de inflexión en *Seit und Zeit*. En los años de formación, en el momento que su talento filosófico es ya un rasgo definitorio de sus indagaciones, y con el influjo absolutamente radical de los primeros pasos del ámbito fenomenológico, no considera la separación entre lo real y lo ideal fuentes constitutivas de la realidad y por lo tanto, se acentúan las deficiencias neokantianas, más bien, la fenomenología tal y como va siendo entendida por él, se dirige hacia las consideraciones esenciales de las filosofías de la vida, más concretamente sus ojos miran a Dilthey.

La publicación y la lectura de la obra de Husserl que hace Heidegger, le supuso la apertura a una propuesta de múltiple calado: por un lado, el inicio de la fenomenología como un método genuinamente filosófico, lugar, el fenomenológico, que encuentra su ubicación en un momento anterior a la fundamentación objetiva de las Ciencias de la Naturaleza, por otro, se separa del psicologismo cognitivo, aquel planteamiento que identifica el sujeto del conocimiento con el sujeto psíquico. La trampa escéptica y relativista reside en que la validez de los principios está fundamentada por mi estructura psíquica⁵⁶⁹. Este "innatismo empírico de corte psicológico" no permite navegar con

teoría y del método matemático, además de las referentes al origen de los conceptos y de las intelecciones matemáticas fundamentales. (...) El resultado del análisis psicológico me parecía claro e instructivo tratándose del origen de las representaciones matemáticas o de la configuración de los métodos prácticos, que en efecto se halla psicológicamente determinada. Pero tan pronto como pasaba de las conexiones psicológicas del pensamiento (a la unidad de la teoría), resultábame imposible establecer verdadera continuidad y claridad.>> En el prólogo de la 2ª edición señala que la obra fue para Husserl un principio, y << ...la obra era una cadena de investigaciones, sistemáticamente enlazadas, pero no propiamente un libro o una obra en sentido literario. (...) reeditarse las Investigaciones lógicas, corregidas en forma ajustada lo más posible al punto de vista de la Ideas y que pudiese servir para iniciar al lector en la índole peculiar del verdadero trabajo fenomenológico y epistemológico. (...) Capas fenomenológicas siempre nuevas surgen y repercuten sobre las concepciones anteriores." Husserl, E. Investigaciones lógicas (Logische Untersuchungen), Vol. I y II, prólogo a su 1ª Edición, trad. M. G. Morente y José Gaos, 1ª edición, Madrid, pág. 21

⁵⁶⁸ "Lo que yo esperaba de las Investigaciones lógicas de Husserl era un impulso decisivo a las preguntas suscitadas por la disertación de Brentano. Pero mis esfuerzos eran vanos porque, como sólo mucho más tarde habría de darme cuenta, yo no buscaba en la dirección correcta. Y, sin embargo, estaba tan afectado por la obra de Husserl que seguí leyéndola una y otra vez en los años siguientes, sin alcanzar una inteligencia suficiente de lo que me ataba a ella" Heidegger, M; *Zur Sache des denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988. *Mi camino en la fenomenología*, trad. de F. Duque en *Tiempo y ser*, introd. M. Garrido, Tecnos, Madrid, 1999, pág. 95

⁵⁶⁹ "Toda teoría que considera las leyes lógicas puras como leyes empírico- psicológicas a la manera de los empiristas, o que – a la manera de los aprioristas- las reduce de un modo más o menos mítico a ciertas <<formas primordiales>> o <<funciones>> del entendimiento (humano), a la <<conciencia en general>> (como <<razón genérica>> humana), a la <<constitución psicofísica>> del hombre, al intellectus ipse, que como facultad innata (en el género humano) precede al pensamiento real y a toda experiencia, etc,... es eo ipso relativista; y más lo es en la forma del relativismo específico." Husserl, E; § 38 El psicologismo es en todas sus formas un relativismo. Capítulo 7º Prolegómenos a la lógica pura.

certeza por la lógica matemática, y cualquier mar filosófico resulta intransitable.

Pero vayamos por partes, aclaremos muy sucintamente ¿qué se entiende por positivismo? El canon positivista de la realidad consiste en desarrollar los métodos de las ciencias de la naturaleza, restringiéndola a mera descripción de los hechos. La reducción de la capacidad cognitiva a mero retrato del hecho implica un modo peculiar de entender la experiencia; la observación de los hechos son ínter subjetivamente controlables a partir del método inductivo, porque se considera que cualquier sujeto-observador puede obtener las mismas observaciones y por tanto esta base empírica es fuente de conocimiento. Las leyes inductivas sólo son una fórmula general de una regularidad natural; el saber positivo se basa en la comprobación, es decir, describe no necesariamente lo explica. Restringen los problemas epistemológicos al proceso mismo de la toma de datos y a la formulación de leyes, rechaza tanto las abstracciones como cualquier entidad metafísica que pretenda llegar a un oculto fundamento. Restringe los planteamientos filosóficos tradicionales, dejando vacíos los contenidos metafísicos, reduciendo la actividad filosófica a mera fundamentación de los registros positivistas. La realidad está en los hechos, y la naturaleza puede ser conocida y descifrada a través de las leyes. Todo supuesto misterio puede ser esclarecido, interesan las consecuencias de los hechos y prever, no sus “porqués”. El positivismo abarca todas las ciencias desde la biología hasta la incipiente psicología. Pero el positivismo también tiene sus fisuras, sus agujeros negros, sus fugas.

El principio de no contradicción y la “objetividad” del razonamiento no parece estar abalado por ningún método subjetivo/ objetivo, si todo fundamento reside en la experiencia psíquica no habría fundamentación válida que nos condujera a un conocimiento universal; no se podría lograr una fundamentación de las matemáticas y de la lógica, habitaríamos en una incertidumbre cognitiva no habría lugar para la ciencia.

Continuamente en las distintas obras de Husserl planean la crítica hacia las tesis metafísicas del empirismo, << Los empiristas parecen haber pasado por alto que las exigencias científicas de que en sus tesis hacen objeto a todo conocimiento deben aplicarse también a sus propias tesis ⁵⁷⁰>>. La fenomenología se convierte en un método que se centra en los contenidos de la conciencia intencional, en un camino seguro para fundar la base teórica de las ciencias y bajo los pasos que la epojé⁵⁷¹, en las sucesivas reducciones-desconexiones despeja un conocimiento de esencias, la fenomenología se encamina hacia un conocimiento eidético. La propuesta husserliana culmina en la coronación de un yo trascendental dirigiéndose a las tesis más

Ibid. op. cit. pág. 118

⁵⁷⁰ Husserl E.; §20 El empirismo como escepticismo. Capítulo II. Erróneas interpretaciones naturalistas. *Ideas*, trad. de J. Gaos, Fondo de cultura económica (F.C.E.), México, 1985, pág. 52

⁵⁷¹“La epojé que ha de practicar la crítica del conocimiento no puede tener sentido de que la crítica no sólo comience por, sino que se quede en poner en cuestión todos los conocimientos –luego también los suyos propios – y no dejar en vigencia dato alguno – luego tampoco los que ella misma comprueba-. Si no le es lícito suponer nada como ya previamente dado, entonces ha de partir de algún conocimiento que no toma sin más de otro sitio, sino que, más bien, se da ella a sí misma, que ella misma pone como conocimiento primero.” Husserl, E. Segunda lección [29], *La Idea de la Fenomenología*, trad. García-Baró, M., F. C. E. Madrid, 1989, pág. 37

tradicionales del cartesianismo a los planteamientos metafísicos de la filosofía de la subjetividad⁵⁷². Sintetizando grosso modo, la fenomenología es el territorio de la lógica pura, tiene que dar cuenta de la significación, donde la conciencia debe ser descrita en su movimiento intencional, será el método para acceder al conocimiento eidético, y más tarde a partir de sus últimas propuestas trascendentales planteará los problemas del historicismo, la crisis de la cultura, es decir, abarcará el <<mundo de la vida>>. El giro fenomenológico se torna desde los inicios en un giro ontológico, la fenomenología es una ciencia pre-teórica, esta orientación se separa de las intenciones del psicologismo descriptivo de Brentano. Husserl descubre un horizonte más amplio para la filosofía, procurando convertirla en ciencia estricta, dando un giro al mismo concepto matriz de su maestro: la intencionalidad. Tanto para Brentano como para Husserl, la conciencia es siempre conciencia de algo; la conciencia revela su carácter intencional. La conciencia misma es en relación a lo que se muestra en ella, no posee ella misma contenidos, y eso que se muestra es el *ser del aparecer*⁵⁷³, es decir, el fenómeno. Esta determinación del fenómeno como ser del aparecer se aleja irremediabilmente de la tradición donde el fenómeno es en relación a un “aparecer de algo”, obviamente al aparecer de un ente. El centro gravitatorio reside en la conciencia intencional porque sólo ella es acceso certero, seguro y afirmativo al ser.

Heidegger mantendrá como timón y guía la orientación fenomenológica de Husserl, ese estadio pre-teórico en el que habita la consideración intencional, por un lado se ciñe al dato de que las cosas *mismas* se muestran y ese mostrarse está impregnado de cierta base “objetiva” o presencia indiscutible de las cosas. Por otro, y menos tratado por Husserl, la fenomenología sea la manera de que el ser se muestre como tal. Precisamente será este aspecto el que más va a considerar el joven Heidegger, precisamente el hecho de que una y otra vez considere y relea las *Investigaciones Lógicas*, le llevará a despejar el verdadero espíritu de la fenomenología alejándose de las derivas por la que Husserl ha conducido a ésta, sobre todo, para alejarse del ámbito de la conciencia pura a partir de *Ideas* y poder alejarse de una fenomenología trascendental⁵⁷⁴. Lo que realmente tiene consistencia ontológica para Heidegger es el

⁵⁷²“Si consideramos, pues, acabada una fenomenología pura según el método eidético, como una ciencia apriorístico-intuitiva, ninguna de sus investigaciones esenciales es otra cosa que el descubrimiento de un aspecto del eidos universal de un ego trascendental en general, que encierra en sí todas las posibles modalidades puras de mi ego fáctico éste mismo en cuanto posibilidad. La fenomenología eidética estudia, pues, el a priori universal, sin el que no soy <<imaginable>> yo, ni yo trascendental alguno, o, pues que toda universalidad eidética tiene el valor de una ley inquebrantable, estudia la ley esencial y universal que traza de antemano su sentido (con el opuesto contrasentido) a toda afirmación fáctica sobre lo trascendental.” Husserl, E. § 34 Principios formales del método fenomenológico. El análisis trascendental como análisis eidético. Meditación cuarta. *Meditaciones Cartesianas*, trad. J. Gaos, M. García- Baró, F. C. E., Madrid, 1985, pág 127.

⁵⁷³ Schérer, R.; Husserl, La fenomenología y sus desarrollos>, cap. IX, Châtelet, F. *La Filosofía y la Historia*. Volumen III, Espasa calpe, Madrid, 1984.

⁵⁷⁴ Las *Investigaciones Lógicas*, como ya se ha mencionado, ha sido un punto de referencia para la elaboración del proyecto heideggeriano. Él mismo lo ha comentado en varias ocasiones. Reconoce la importancia de la Investigación VI donde trata y expone la intuición categorial. Del mismo modo, la Investigación V sobre evidencia y verdad influye en *Ser y Tiempo*. Es interesante tener en cuenta la consideración que presenta Ramón Rodríguez en el capítulo 2º Intencionalidad, ser y teoría: La interpretación Heideggeriana de la fenomenología en *La Transformación Hermenéutica de la Fenomenología. Una interpretación de la obra temprana de Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1997; se recoge

ser mismo de lo intencional. Heidegger lleva hasta sus últimas consecuencias lo iniciado por Brentano y Husserl, ya que el carácter intencional determina el campo mismo de lo psíquico y no al contrario, los actos psíquicos tienen legitimidad fenomenológica si y sólo si se muestra en el sentido de la intencionalidad. Esta contundente posición de Heidegger motiva la paulatina separación de las conclusiones de las Investigaciones lógicas, la fenomenología no se puede conceptualizar como una <<psicología descriptiva>>. El ser intencional en su radical mostrarse opera sólo en la vida fáctica. La fenomenología es pues, la <<ciencia originaria de la vida>>.

Toda la filosofía de Husserl parte de la radicalidad y con el objetivo de <<ir hacia las cosas mismas>>, y “éste ir” pretende acentuar el carácter ontológico que la fenomenología considera prioritaria en el ámbito de la filosofía y en su especificidad como ciencia. El carácter ontológico encuentra su máxima tensión argumentativa en la intencionalidad, ya que desde esta posibilidad se muestra ontológicamente el ser. <<Ir hacia las cosas mismas>> implica un análisis intencional necesario para hacer visible ese mostrarse como tal. El *ser del aparecer* en su indivisibilidad es *vivencia* intencional. La actividad fenomenológica no construye un sistema como en el idealismo, sino que encuentra su inicio originario en las distintas transformaciones que comparecen en el ente. Este tótem originario es esclarecido por la conciencia intencional, es decir, lo originario de la vivencia (Erlebnis) remite a la experiencia originaria de la vivencia. A partir de este episodio ontológico, la fenomenología se convierte en ciencia estricta, es decir, funda una comprensión racional del mundo de vida. El método fenomenológico gestiona el paso pre- científico a un marco estrictamente científico y, por lo tanto, es posible encontrar certeza para el conocimiento, una suerte de fundamentación que garantiza el ámbito de posibilidades de las ciencias naturales y de las ciencias del espíritu.

Ir hacia las cosas mismas supone comprender la conciencia como una nada, o saliéndose del ámbito estrictamente Husserliano, se podría considerar un gran hallazgo que el aparecer del ser está implicado en la nada de la conciencia y ésta sólo es en relación con el mundo, con el mundo de vida. De un modo aún muy inicial, Husserl aborda la teoría del conocimiento con lo dado en ella y no a partir de ella. Despejando con absoluta convicción el ámbito en el que se asume su pretensión de ir hacia las

al menos tres momentos imprescindibles: " (...) la posición fenomenológica fundamental de Heidegger tal como puede verse desde sus primeras lecciones de Friburgo, resulta claramente incompatible con la concepción de la intencionalidad y del análisis fenomenológico de, precisamente, la primera edición de las Investigaciones Lógicas. No se quiere con ello negar los evidentes puntos de contacto que existen entre las Investigaciones Lógicas y el pensamiento del primer Heidegger – el ya señalado de la intuición categorial como donación del ser, pero también la concepción husserliana de la evidencia, como se mostrará después-, pero en lo que concierne a esa posición básica, Heidegger se encuentra más cercano, pese a sus críticas, a las Ideen y a la fenomenología trascendental que a las Investigaciones Lógicas." pág. 38, y, "Y éste es el punto esencial: el análisis fenomenológico de las Investigaciones choca contra el sentido más profundo de la intencionalidad: ¿puede la <<conciencia de>> ser descrita íntegramente manteniéndose en una inmanencia psíquica que excluye lo consciente en ella? ¿no está en la esencia misma de la intencionalidad que el mentar no es nada sin lo mentado?" pág 47. "Ahora bien, la idea de la intencionalidad como correlación inseparable vivencia-objeto y la <<superación>> de la región psíquica, resultados ambos del abandono de la posición básica de las Investigaciones Lógicas, marca justamente el núcleo de la concepción heideggariana de la fenomenología, tal como podemos verla en sus escritos iniciales." pág 49.

cosas mismas, es decir, lo que aparece en la conciencia, en la intencionalidad le conduce a tomar distancias con el historicismo, aunque como se verá también participa y amplía las propuestas de Dilthey.

Aunque el análisis fenomenológico es definido como una <<psicología descriptiva>> en las *Investigaciones lógicas*, la propia obra presenta abundantes contradicciones, sobre todo, la innecesaria aceptación de los criterios últimos de la psicología del momento para fundamentar el rigor del conocimiento matemático. Afirmar la instancia psíquica en los procedimientos intencionales contradice ampliamente el sentido del ser mismo de la intencionalidad. La fenomenología será definida posteriormente como una <<ciencia descriptiva de la conciencia pura trascendental>> corrigiendo la gesta de hacer de la descripción un aspecto esencial de una incipiente psicología cognitiva. De todos modos, la descripción es el eje metodológico más eminente, mantiene el carácter descriptivo del análisis precisamente para huir o no perseverar en una mirada preceptiva sobre las vivencias. Este inicio pre-teórico de la posición fenomenológica pretende ser fiel a lo que se da en el mundo de la vida a través de las vivencias. Se supone que lo intencional garantiza el mostrarse del ser pero, como ya sabemos sobradamente por las críticas y las numerosas lecciones de Heidegger⁵⁷⁵ sobre algunos de los desarrollos fenomenológicos de Husserl, éste no abandonará el horizonte de hacer una <<Filosofía como ciencia estricta>> y que la vía fenomenológica se convierta en el método viable y único que garantice un fundamento ontológico claro y evidente como base teórica de las demás ciencias. La vieja aspiración de la filosofía cartesiana de la *Mathesis universalis* es llevada a su último desarrollo en la fenomenología trascendental.⁵⁷⁶

Brevemente, ¿qué es lo más sustancioso de la filosofía fenomenológica? Precisamente, comparte con el planteamiento diltheyano la amplitud de la experiencia más allá de los fundamentos empiristas. Cuando ponemos en la expresión <<ser del aparecer>> el acento en el aparecer podríamos transitar por las problemáticas

⁵⁷⁵ Se seleccionan algunas obras del periodo más intenso en el que Heidegger tiene como centro de gravedad el desarrollo y los avatares de la Fenomenología, especialmente la crítica a Husserl:

Heidegger, M. ;Zur Bestimmung der Philosophie (Para la definición de la filosofía) 1919, GA 56-57, Bernd Heimbüchel (ed).

Grundprobleme der Phänomenologie (Problemas fundamentales de la Fenomenología) WS 1919-1920, GA 58, Hans Helmuth (ed.)

Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks.Theorie der philosophischen Begriffsbildung. (Fenomenología de la intuición y de la expresión. Teoría de la formación filosófica de los conceptos), SS 1920, GA 59, Claudius Strube (ed.)

Einführung in die Phänomenologische Forschung (Introducción a la investigación fenomenológica), WS 1923-1924, GA 17, Friedrich- Wilhelm von Hermann. (ed.)

⁵⁷⁶ No se puede aquí abordar la problemática de las contradicciones de las Investigaciones Lógicas pero es necesario recordar que Husserl corrige la orientación de la obra intentando paliarlas en obras posteriores como en *Ideas* (1913), de ello deja constancia en el prólogo de la reedición de la misma, a petición de Heidegger, no modifica nada de la misma. Para profundizar se pueden consultar los trabajos de Ramón Rodríguez y Modesto Berciano. En Rodríguez, R.; *La Transformación Hermenéutica de la Fenomenología*. Una interpretación de la obra temprana de Heidegger, op. cit. y en *Hermenéutica y Subjetividad*. Trotta, Madrid, 1993, en Berciano, M.; *La revolución filosófica de Martín Heidegger*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001

sugeridas de la actitud metafísica. El aparecer despeja el mundo del ente entendido como cosa y en su rastro en su avance en el proceder metafísico sea empirista, racionalista o en la cumbre del idealismo trascendental kantiano, ese matiz posible del “aparecer” converge en la representación del objeto. La representación absorbe el aparecer y depende de las condiciones de posibilidad de la experiencia del sujeto. Para la fenomenología, tanto como la desarrolla Husserl y como la entiende Heidegger, el acento recae en el <<ser del aparecer>>, entonces se hace patente y posible una indagación explícita que cambia el contorno filosófico tradicional de la metafísica. El <<ser del aparecer>> no es el ser del ente, sino más bien el ser del ser del ente. Ese ser del aparecer incide en ver lo que se muestra, el término “ser” abre un mostrarse, estar ahí presente, hacerse patente en cuanto ser de un modo concreto; se evidencia un inmenso movimiento de lo óntico a lo ontológico. La fenomenología aclara la evidencia del ser del aparecer, de hecho, sin este previo ontológico del ser del aparecer no podríamos entender el imperativo de Ir hacia las cosas mismas, no podrían comparecer las virtudes fenomenológicas. El ser del aparecer lleva implícito el ser intencional y lo que se muestra como tal es el fenómeno⁵⁷⁷. El ser del aparecer o fenómeno indica que no hay una estructura teórica, cognitiva o sea un acto psíquico detrás que delimiten o coaccionen su acceso, no hay un mundo exterior, fenoménico que se me aparece, el nexo es precisamente que los vivo. El ser del aparecer está en las vivencias que la conciencia retiene, se abre a una nueva subjetividad, la fenomenología para Husserl tiene una doble vertiente: la actitud hacia el fenómeno es ontológica y por otra parte, en la conciencia y en la epojé (poner entre paréntesis) garantiza una subjetivismo trascendental donde las ciencias no se distanciaran de la experiencia originaria del fenómeno, evitando introducir prejuicios o condiciones que se alejan del mismo ser del aparecer.

Lo que impera en la expresión “¡Zu den Sachen selbst!” (¡A las cosas mismas!) Es propiamente la radical textura por la que se sumerge la filosofía fenomenológica en su doble pretensión:

- Atender al fenómeno en su mostrarse
- Convertir a la filosofía en <<ciencia estricta>>

Este ser del aparecer, que es un acaecimiento, parece llevar implícito de inmediato varias consideraciones; superar todo el pre- juicio filosófico, no se puede ir a partir de estructuras previas, liberarse de esas condiciones de experiencia teórica que distorsionan el mostrarse de las cosas mismas. Lo inefable de la cosa en sí es prácticamente disuelto al considerar que el encubrimiento del ser tiene y posee un carácter temporal, ésta va a ser la base en la que Heidegger programa su proyecto de una *Hermenéutica de la facticidad*. Huelga decir que no se puede atender los fenómenos amparándonos *a priori* en ninguna teoría, no puede haber una cognición intemporal que condicione el mostrarse de las cosas mismas. No tenemos como primer momento una percepción objetiva de la cosa, del ente.

⁵⁷⁷ Husserl, E.; “El fenómeno de la cosa (la vivencia) no es la cosa aparente, la cosa que <<se halla frente>> a nosotros supuestamente en su propio ser. Como pertenecientes a la conexión de la conciencia, vivimos los fenómenos; como pertenecientes al mundo fenoménico, se nos ofrecen aparentes las cosas. Los fenómenos mismos no aparecen; son vividos.” § 2 La conciencia como unidad fenomenológico-real de las vivencias del yo. El concepto de vivencia. Capítulo 1. Investigación quinta. *Investigaciones lógicas*, Volumen II, trad. M. García Morente, y J. Gaos, Alianza, Madrid, 1985, pág.478.

Para poder ser fiel al mostrarse del fenómeno, el análisis fenomenológico pone su atención en la descripción⁵⁷⁸, para Husserl, la descripción conlleva un ejercicio de reflexión⁵⁷⁹, es decir, que la vivencia es objeto de consideración una vez ubicada en la conciencia: <<Tampoco una vivencia es nunca completamente percibida; en la plenitud de su unidad no es adecuadamente aprehensible. Es por su esencia un río al que, dirigiendo la mirada de la reflexión a él, podemos seguir a nado desde el punto del ahora, mientras se pierden para la percepción los trechos que quedan a zaga. Sólo bajo la forma de la retención tenemos conciencia de lo que acaba de fluir, o bajo la forma de la rememoración retrospectiva. Y, finalmente, es la corriente entera de mis vivencias una unidad de vivencia a la que por principio es imposible aprehender en una percepción que nade continuamente a su misma velocidad. Pero esta "imperfección", inherente a la esencia de la percepción de vivencias, es una percepción por principio distinta de aquella que radica en la esencia de la percepción "trascendental", de la percepción por medio de exhibiciones que matizan o escorzan, por medio de lo que se llama apariencias.⁵⁸⁰ >>. De lo que se trata es esclarecer la estructura de la reflexión en la conciencia intencional. En las derivas fenomenológicas de Husserl será en la reducción (epojé) el criterio operativo de la finalidad de los actos de reflexión. La suspensión de todo juicio y los sucesivos grados de reducción se dirigen hacia un conocimiento eidético.

Para Heidegger la descripción tiene que dar cuenta de lo vivido en la vivencia, rechaza la reflexión como exigencia necesaria en el ver fenomenológico porque considera que la reflexión se mueve dentro de los preceptos teóricos y no se ajusta al carácter originario de la actitud fenomenológica, y por lo tanto, se aleja de la consideración que precede incluso a la vivencia, la vida, el ser de la vida. No hay una contraposición epistemológica entre ser y vida en el pensamiento de Heidegger. Se puede concluir que la descripción requiere poner las palabras adecuadas para ofrecer una comprensión posible del verdadero "sentido" de lo vivido. Lo originario se sitúa en el mostrarse de lo ente en cómo se capta las cosas mismas. Las "cosas" se muestran y la vida intencional las capta como vivencias como conciencia. La descripción la hacemos como un acto de conciencia, como un acto en la que la captación de la vivencia nos

⁵⁷⁸ "La fenomenología es de hecho una disciplina puramente descriptiva que indaga el campo de la conciencia pura trascendental en la intuición pura. Las proposiciones lógicas de apelar a las cuales pudiera tener ocasión serían, pues, meros axiomas lógicos, como el principio de contradicción, cuya universalidad y absoluta validez podría hacerse evidente a sí misma en los ejemplares de sus propios datos. Podemos, pues, hacer entrar en la epojé expresamente desconectante la lógica formal y la mathesis en general, seguros en este respecto de lo legítimo de la norma que queremos seguir como fenomenólogos: no tomar en cuenta nada más que aquello que en la conciencia misma, en pura inmanencia, podamos ver con evidencia esencial." Husserl, E.; § 59 La trascendencia de lo eidético. Desconexión de la lógica pura como Mathesis Universales. Capítulo IV. Las reducciones Fenomenológicas. Sección Segunda Meditación Fenomenológica fundamental. *Ideas*, op. cit. pág. 136.

⁵⁷⁹ "Mas la tarea de la reflexión no es repetir la vivencia primitiva, sino contemplarla y exponer lo que se encuentra en ella. Naturalmente, el tránsito a esta contemplación da por resultado una nueva vivencia intencional, que su carácter intencional de <<reflexión sobre la vivencia anterior>>, hace presente, y en casos evidentemente presente, esta misma vivencia anterior y no otra" § 15 La reflexión natural y la reflexión trascendental. Meditación segunda. *Meditaciones Cartesianas*, op. cit. pág. 81

⁵⁸⁰ Husserl, E.; § 44 El ser meramente fenoménico de lo trascendente y el ser absoluto de lo inmanente. Capítulo II. La conciencia y la realidad natural. Sección Segunda Meditación Fenomenológica fundamental. *Ideas*, op. cit. pág. 101-102.

permite dirigirnos a ella desde la reflexión. Las vivencias no son explicadas en los actos psíquicos o desde teorizaciones gnoseológicas sobre ellas, más bien, lo que pretende la descripción es una adaptación a ellas. Pero lo que cuestionará Heidegger abiertamente⁵⁸¹ es si la reflexión como acto es el modo de experimentar la vivencia, preservando su mostrarse, el más adecuado. No hay nada que indique que la vivencia tenga necesariamente una cosa o algo dado en una objetivación. ¿Cómo puede ser la vivencia el modo en el que se produce una fractura entre el vivir y lo vivido?

La incursión fenomenológica de Heidegger asimila las aportaciones de Dilthey al mismo tiempo que desarrolla los planteamientos hermenéuticos y sigue la consigna fenomenológica en su radicalidad. La dimensión de la vida, del vivir histórico, la condición hermenéutica del comprender, la importancia de las vivencias en la estructura cognitiva encuentran en Heidegger una apertura ampliamente desarrollada en el análisis existencial del Dasein en *Ser y tiempo*. Se puede decir que en la extensísima formación intelectual de Heidegger caminan en paralelo el conocimiento de Husserl y Dilthey.

Dilthey es el filósofo de las conexiones⁵⁸². Una conexión es el proceso donde las vivencias se concatenan en una red de valores y se expresan con sentido en una época histórica concreta. Lo que se inter-conexiona en las distintas y diversas actividades propiamente humanas es el flujo vital en devenir. Cada una de las ciencias del espíritu particulares sea la religión, la poesía, la metafísica, intentan desenvolver el <<enigma de la vida>>. La vida es un enigma matricial en devenir donde interactúa en cada una de las conexiones a modo de ímpetu estructural⁵⁸³. La vida es el motivo (matricial, unitario, unificador) entre la interrelación de las vivencias con la expresión de nexos y, en último término es el punto esencial en la "exégesis" de la comprensión. Lo extra-

⁵⁸¹ "Afirma Natorp que si es posible adueñarse de las vivencias de manera cognoscitiva, parece inevitable considerarlas desde una postura teórica. <<También las mismas vivencias teóricas son sólo teóricamente comprensibles.>> La fenomenología quiere ser simple descripción. Pero la descripción se hace mediante conceptos. Se describe generalizando, abstrayendo, etc. <<No hay, pues –concluye Heidegger– esperanza de escapar de la teorización, si se quiere hacer a las vivencias objeto de una ciencia; pero esto equivale a decir que no hay un captar inmediato de las vivencias. >> La descripción, según Natorp, no es algo inmediato, sino que tiene relación con el conocimiento de leyes; la descripción como conocimiento de realidades es <<objetivadora>>. Además se hace siempre en palabras, conceptos, expresiones, los cuales también generalizan. No habría pues, una comprensión inmediata de las vivencias. Y toda objetivación se hace mediante la conciencia, mediante el sujeto." Berciano, M.; Apartado 4º del primer capítulo en la *Revolución filosófica de Martín Heidegger*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pág. 32. Antes de que Heidegger cuestionará el sentido preteórico de la descripción, lo comenta Natorp como señala Berciano.

⁵⁸² Estas páginas quieren ser un homenaje al filósofo Dilthey, se advertirá que la interpretación es muy personal.

⁵⁸³ "El curso de la vida consta de partes, de vivencias que se hallan en una mutua conexión interna. Cada vivencia individual está referida a un sí-mismo del cual es parte; por la estructura, está vinculada a las otras partes en una conexión es una categoría que brota de la vida. Captamos la conexión en virtud de la unidad de la conciencia. (...) La conexión de la vida nos es dada solamente porque la vida misma es una conexión estructural, en la cual las vivencias se hallan en relaciones vivibles". Dilthey, W I.; *Vivencia y Autobiografía*. 2. Acceso interior, realidad: tiempo. Esbozos para una crítica de la razón histórica. Primera parte: vivencia, expresión, comprender. *Dos escritos de hermenéutica: El subimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Prólogo, trad. y notas de A. Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000. pág.121

ordinario es vivir, percatarse de la vida, de su fuerza actuante, de la extrañeza de la muerte y, lo abiertamente extraordinario es acompañar todos sus sentidos⁵⁸⁴. Para la <<tarea>> del pensamiento, el sentido es una cuestión gnoseológica de trabajo hermenéutico, al modo como le orienta la obra de Schleiermacher. La tarea del propio pensamiento de Dilthey tiene la virtud de intentar ver las uniformidades del conocimiento. Detrás de todas sus propuestas e indagaciones sobre los momentos de la historia, del conocimiento de las ciencias naturales y de los problemas epistemológicos que imperan en la metafísica moderna, sobre la vida no caben las sistematizaciones metafísicas que se orientan a la onticidad. Las Ciencias naturales, sin considerar la experiencia devenida del flujo de la vida, interfieren con sus leyes y concatenan desde ellas la realidad en concepciones trascendentales o idealistas. Tal es el síntoma que descubre Dilthey.

El horizonte mismo de las *Ciencias del espíritu* encuentra su firmeza en la <<experiencia interna>>, es decir, en la conciencia. Y precisamente esta experiencia se amplía cuando se acerca a los fenómenos históricos olvidados por la reflexión crítica de la razón pura kantiana; los fenómenos históricos que la conciencia conexiona permiten complementar las deficiencias kantianas y a su vez se amplían al ámbito trascendental y meramente subjetivo. El papel de la filosofía misma entra en una nueva dimensión a partir de la <<crítica de la razón histórica>> que Dilthey considera necesaria. La gran escuela histórica que surge en Alemania fuerza a la revisión de los postulados del idealismo especulativo de Hegel y sobre todo a la estructura epistemológica de inspiración kantiana. ¿Es posible una psicología al amparo de las consideraciones filosóficas y de su método? Precisamente la psicología debe ser descriptiva y analítica viendo las conexiones que presenta la vida psíquica, motivo por el cual el pensamiento insta a ver una única conexión unificadora de lo vivido. El método o el procedimiento de la descripción y del análisis serían la fundamentación de las Ciencias del Espíritu. La psicología al servicio mismo de la <<esencia filosófica>>.

Conexiones entre la vida y el permanente devenir histórico, conexiones del proceder histórico y de su conocimiento con la esencia misma de la filosofía. La conexión entre lo singular e individual con la totalidad, entre la conciencia empírica del hombre con su vida y la conciencia histórica que se convierte en <<imagen del mundo>>. La conexión teje un modo peculiar de relaciones en el acontecer histórico⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ "Así surgió la proposición: el pensamiento no puede ir más allá de la vida misma. Considerar la vida como apariencia es una contradicción in adjecto: porque en el curso de la vida, en el crecimiento desde el pasado y en la proyección hacia el futuro radican las realidades que constituyen el nexo efectivo y el valor de nuestra vida. Si tras la vida, que transcurre entre el pasado, el presente y el futuro, hubiera algo atemporal, entonces constituiría un "antecedente" de la vida, sería como la condición del curso de la vida en toda su conexión, aquello precisamente que no vivimos y, por lo tanto, un reino de sombras." Dilthey, W.; El sueño de Dilthey. (Documentos autobiográficos), apartado 3º El trasfondo filosófico. *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. Volumen I, trad. de Ímaz, F. C. E. México, 2ª Reimpresión, 1978, pág. XIX

⁵⁸⁵ "Así surge la misión de elevarse a una conciencia histórica en cuya virtud se esclarece la conexión que pone en relación las diversas tareas particulares, convierte las soluciones en supuestos para plantear problemas nuevos, hace que los planteamientos sean cada vez más hondos y exhibe los nexos de cuestiones diferentes que permiten su generalización. La conexión en la cual los principios encontrados se hacen poco a poco, mediante su enlace con nuevas experiencias, más seguros y son

Cada momento histórico proyecta una imagen del mundo, un modo particular de conciencia histórica que desemboca en una Concepción del mundo de vida. Las partes ínter- conexas en un mismo momento histórico se expresan en la *Concepción del Mundo*⁵⁸⁶. El hombre unitario, y diría total, da cuenta del envite fragmentario de la vida, del carácter enigmático- temporal de la vida en su decurso histórico, el hombre fragmentado que se anexiona desde su singularidad. La singularidad se sitúa en la vivencia como el lugar temporal- presente que posibilita el acceso de la conciencia histórica de la vida. La sociedad y la historicidad son nexos ínter- subjetivos de relaciones entre unos y otros en una red de valores, entre los que se expresan las conexiones, evitando caer en el solipsismo, en el escepticismo de Hume o en un relativismo cognitivo, dogmático de la tradición metafísica. Tal es la envergadura en la que estalla, con parsimonia, el pensamiento de Dilthey. Lo que despeja magistralmente Dilthey es el aliento finito de toda conciencia histórica como permanente devenir frente a la estática manifestación de lo óntico; permite pensar la imposibilidad de sistematización sobre lo singular y a su vez, dejar patente la exigencia de una consideración histórica del uso del lenguaje y de los valores. Toda actividad humana debe llevarnos a una comprensión de las condiciones de posibilidad de la experiencia histórica. Precisamente en la progresión comprensiva de la conciencia histórica resulta inevitable llegar a un conocimiento de sí mismo a una autognosis. ¿Cuál es el límite de la autognosis en la conciencia histórica? ¿Cómo se puede fundamentar gnoseológicamente las Ciencias del Espíritu en sus particularidades?, ¿cómo comprender la verdad originaria de la vida? No hay bosques o caminos que bordean montañas en el tránsito del pensar de Dilthey, su pensar, transcurre a la captura del horizonte que emerge como tiempo, siempre lleno de colinas y llanuras, que en el ir, cohesionan lo humano con lo vital.

La realidad histórica no puede ser reducida, ni excluida, ni se puede asimilar dentro de un sistema, no le es necesario absolutos, ni puede ser explicada bajo las exigencias positivistas de Comte ni del psicologismo de Stuart Mill, ni en general desde las tesis del empirismo. Con razón, el Conde Yorck en uno de esos fructíferos intercambios epistolares, insiste a su amigo Dilthey, en la necesidad de separar frontalmente <<lo óntico de lo histórico>> y esta afirmación del Conde es recogida por Heidegger en *Ser y Tiempo*. La realidad histórica en su dimensión teórica debe transitar por los hechos históricos como tramas múltiples y dinámicas de conexiones temporales entre nexos con-vivenciales. Si se afirma el carácter universal del conocimiento histórico en virtud de

abarcados de una manera más general, ya que el horizonte de las experiencias accesibles al principio es más angosto; en la que se generalizan principios sobre la base de su entrelazamiento, etc." Dilthey, W.; *Conexión de la Introducción a las Ciencias del Espíritu*. Apartado 2º. Apéndices. *Introducción a las Ciencias del espíritu*. op. cit. pág. 396

⁵⁸⁶ "Toda concepción del mundo se halla históricamente condicionada; es, por lo tanto, limitada, relativa. (...) En primer lugar, las concepciones del mundo se han diversificado según una ley interna. Mis pensamientos se volvieron hacia las grandes formas fundamentales de concepción del mundo, (...) las concepciones del mundo se fundan en la naturaleza del universo y en la relación con él espíritu que capta finitamente. Así cada una de ellas expresa, dentro de las limitaciones de nuestro pensamiento, un aspecto —un lado— del universo. Dentro de este aspecto, cada una es verdadera." Dilthey, W.; *EL sueño de Dilthey*. (Documentos autobiográficos), apartado 3º El trasfondo filosófico. *Introducción a las Ciencias del Espíritu*, op. cit. pág. XXIII

la razón que impera en toda conciencia histórica nos llevaría a ver los contenidos históricos como ejes hermenéuticos- gnoseológicos. Huir del escepticismo, del relativismo naturalista es una cuestión básica en Dilthey. Aunque Husserl le acuse de mantenerse en tal actitud relativista, ambos quieren escaparse del idealismo y del sentido teleológico de la historia que rezuma en el pensamiento romántico, tienen numerosas afinidades que merecerían nuestra atención en otro escrito⁵⁸⁷. Lo que es relativo en la conciencia histórica reside en la experiencia singular de lo originario.

Heidegger, ya plenamente sumergido en la actividad filosófica, en las controversias de los grandes teólogos católicos del momento, contrasta con el ámbito fenomenológico de Husserl, con el pensamiento de Dilthey sobre la vida y la historicidad, con los nuevos análisis y posturas de los neokantianos, con la incipiente y poderosa influencia de Kierkegaard desde su crítica al idealismo y la presentación de las claves en las que se desarrollará la filosofía existencialista. Una década más tarde la influencia nietzscheana será decisiva para comprender la *Kehre*. La búsqueda heideggeriana de la verdad es como piezas de un puzzle que tienen como finalidad enfrentarse tanto al idealismo como al positivismo oficialmente triunfante, llevar la actitud fenomenológica hasta sus últimas posibilidades y, en este intento la presencia de Aristóteles como fenomenólogo es decisiva. ¿Puede haber un lugar para la metafísica? ¿En qué consiste la actividad propiamente filosófica? ¿Cómo llega a la afirmación del Olvido del ser?

En los primeros años del siglo XX resulta inquietante, para comenzar, ir hacia los textos de Aristóteles, y desde él, en sus aparentes y trillados caminos abrir desde sus confines, la pregunta inaugural que se vuelve hacia el encuentro de lo originario, verdadera actividad del pensamiento filosófico. Penetrar y volver hacer visible los umbrales de la filosofía primera en todos sus ámbitos, física, lógica, ética, política etc. Para Heidegger, como veremos, el filósofo de Estagira será visto con los ojos de una ontología fenomenológica y por la indicación hermenéutica como sucede en su escrito de 1922⁵⁸⁸.

Estas preferencias se dan en un momento donde ya a mediados del siglo XIX, el

⁵⁸⁷ "Aquí se ponen de manifiesto diferencias y analogías entre Dilthey y Husserl. El conocimiento es el resultado de una relación temporal entre mi yo y el mundo, y se configura como corriente de vivencias en el flujo del mundo como totalidad. Dilthey instauro un nexo, que podríamos definir fenomenológico de la conciencia. 1) la temporalidad como determinación fundamental de la vida y del conocimiento (escribe Dilthey. << En la vida tenemos, como su primera determinación categorial, fundamentadora para todas las demás, la temporalidad>>). 2) Sin contradecir la tesis de la temporalidad, el tiempo<<se experimenta como el avance incesante del presente, en el cual lo presente se está haciendo constantemente pasado y lo futuro presente>>. El presente es concebido como la dimensión privilegiada para la experiencia histórica. Aquí se advierte el mismo matiz de fondo que inspira a Husserl en su análisis de la conciencia, elaborado en las lecciones de 1905 sobre el tiempo. 3) EL fundamento del saber reside en la capacidad de relación entre sujeto cognoscente y dato conocido. 4) El conocimiento surge de lo que es vivido de manera inmediata y de lo que se va dando conformidad con la observación. 5) la finalidad de la investigación psicológica es el esclarecimiento del elemento común en la vida psíquica de los individuos, o sea, de la vida intersubjetiva. >> Critin, Renato; Erlebnis e historia. III. La experiencia de la Historicidad. La noción de Erlebnis (vivencia) entre principio de fenomenicidad y conciencia trascendental. *Fenomenología de la Historicidad. El problema de la Historia en Dilthey y Husserl*, AKal, Madrid, 2000, pág 59-60.

⁵⁸⁸ Heidegger, M.; *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Indicación de la situación hermenéutica*. [Informe Natorp], trad. Adrián Escudero, J. Ed. Trotta, Madrid, 2002

idealismo es ampliamente refutado y el positivismo con su carácter antimetafísico proporciona apoyo, método y certeza a las Ciencias de la naturaleza. No es suficiente el desarrollo de una <<crítica de la razón histórica>> que concluya en la necesidad de las concepciones del mundo como en Dilthey, ni considerar como vía infranqueable un subjetivismo trascendental a lo Husserl. El cruce de caminos nos conduce a partir de ahora a una sola vía: a la Hermenéutica de la facticidad y al camino hacia Ser y Tiempo.

c) *Hermenéutica y giro ontológico.*

Es ampliamente conocida la afirmación orteguiana de que Dilthey <<(…) es el filósofo más importante de la segunda mitad del siglo XIX y de que << La nueva Idea en que el hombre comienza a estar es la Idea de la vida.>> más adelante recoge el filósofo español con habilidad e intuición, como es usual en la actitud de Ortega, una cita del propio Dilthey: << La vida es una misteriosa trama de azar, destino y carácter>> para enlazar, con exquisita maestría, la importancia de la autobiografía como conexión e incitación a la problemática a la que Dilthey se somete. Siguiendo aún a Ortega, Dilthey es un filósofo que afirma sin fisuras que el conocimiento no es más que experiencia y por lo tanto, <<Toda empiria, toda experiencia encuentra su conexión originaria y la validez que ésta le proporciona en las condiciones de nuestra conciencia, dentro de la cual surge; en la totalidad de nuestra naturaleza.⁵⁸⁹>>. Ciertamente, no se trata de resolver y fundamentar las <<condiciones de posibilidad de la experiencia>> como el único constructo intelectual del sujeto sino que la experiencia en su inmediatez es un hecho de conciencia y en ella estriban las <<condiciones de la realidad>>. Y estas condiciones tienen que integrar mi yo con el otro y, a su vez, se manejan dentro de los parámetros del mundo en nexos fácticos. La empiria de toda experiencia es de hecho un nexo fáctico. Somos historia y no sólo una inconexa naturaleza. Cada “existencia” singular humana es un posible nexo entre variaciones, somos totalidades y a su vez actuamos individualmente como seres autónomos. No somos una mera onticidad entre otras sino lo que nos funda es la historicidad en la que se proyecta nuestro mundo de vida.

Para la Lebensphilosophie⁵⁹⁰, el fenómeno originario es la vida, el vivir mismo origina esa suerte de experiencia en el que se muestra el acontecer originario vital. No se trata de que debamos partir desde la <<tesis del mundo>> al estilo Husserliano, ni de que no haya posibilidad de comprender la vida si no está dentro de una <<concepción del mundo>> como concluye Dilthey, sino que la radicalidad originaria de lo vital precede a todo suceso. De hecho, la vivencia no es un dato de la conciencia sino que le es implícito el estrato originario del *mundo circundante*. Lo que circunda es el sentido de la vida en su decurso temporal e histórico y el modo en el que se estructura fácticamente, << la Ciencia originaria de la vida>> no es más que hermenéutica. La insistencia ontológica de la vida misma reside en que se comprende a sí misma. La comprensión está implícita en la vida y lo que nos interpela es precisamente su

⁵⁸⁹ Ortega y Gasset, J.; Guillermo Dilthey y la idea de la vida, Goethe, Dilthey., Alianza, Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 140, 146, 168

⁵⁹⁰ El término alemán Lebensphilosophie se traduce al español como Filosofías de la vida y suele dirigirse a tres filósofos base: Nietzsche, el propio Dilthey y Bergson.

<<enigma>>. Desde el comprender la experiencia alcanza su máxima amplitud. La comprensión no mutila el aparecer mismo del enigma de la vida desde la experiencia, más bien, la nutre⁵⁹¹.

Lo esencial de la <<tarea>> del pensar en Dilthey está en la determinación radical de su perspectivismo histórico como fenómeno básico del proceso de la experiencia vivida (Erlebnis). El fenómeno se expone (auslegen) como algo concreto y su singularidad no puede ser fagocitada por instancias cognitivas que se alejen de este mostrarse, de este exponerse. Si la experiencia es vivencia (Erlebnis) se anexiona a la relación de sentido que hay entre el "yo" y el "mundo"⁵⁹², es decir, una reciprocidad operativa indisoluble. La realidad no es un dato que procede del exterior o de un objeto que sólo está en mi conciencia sino que es una totalidad de toda mi experiencia psíquica expuesta como fenómeno. No hay una fenomeidad idealista tal como indaga hábilmente Dilthey ni de tipo gnoseológico como en Kant, aunque cierto es, que mi conocer no puede ir más allá del fenómeno, sólo podemos exponerlo, interpretar la conexión que se constituye en mi conciencia.

Para que la experiencia interna de la vida se expresara objetivamente en las Ciencias del espíritu era necesario buscar un método que orientarse adecuadamente las interpretaciones. Este planteamiento gnoseológico asume como sustrato esencial un modo peculiar de penetrar en la experiencia en su inmediata urgencia. La incursión de Dilthey reubica el sentido de la experiencia en general (Erfahrung), y sobre todo, se aleja de la visión tan restrictiva que sobre la experiencia sostiene el empirismo. Una experiencia centrada en que la unidad primaria está en la sensación no podría recoger la riqueza de una experiencia que surge inevitablemente de la vida. La empiria diltheyana, desmantela tal postulado típicamente tradicional del empirismo, utiliza el término *empeiria* para vislumbrar que la experiencia de la vida misma es vivencia, lo extraordinario de esa fuente originaria o *empeiria* se encuentra en las conexiones vivenciales y estas son objetivables. El sentido de la experiencia no va a ubicarse en ninguna secuencia idealista o abstracta sino más bien la experiencia está implícita en la vida y, esta disposición hacia la vida es un planteamiento ontológico, aunque el propio Dilthey no lo terminara de afirmar. La experiencia es una experimentación, no es un acto reflexivo de la conciencia sino que es el acto mismo. La experiencia no se percibe a sí misma, si esto fuera así, estaríamos en el ámbito de la conciencia. La experiencia es anterior, precede a la relación sujeto/objeto.

¿Es posible pensar en una experiencia originaria fuera de los postulados de la

⁵⁹¹ "La idea fundamental de mi filosofía es que hasta ahora no se ha puesto como base al filosofar la experiencia total, plena, sin matizar, es decir, toda la realidad entera y verdadera.>> Dilthey, W.; *Idea fundamental de mi filosofía* (1880). Apéndice. *Teoría de la concepción del mundo*. Volumen VIII. trad. de Ímaz, E., F. C. E., México, 2ª reimpresión, 1978. pág. 372.

⁵⁹² Dilthey, W.; "La conexión del mundo espiritual brota en el sujeto, y el movimiento del espíritu hasta definir la conexión de significado de este mundo es lo que enlaza unos procesos lógicos aislados con otros. Así, por un lado, este mundo espiritual es la creación del sujeto captador, pero por otro, sin embargo, el movimiento del espíritu está dirigido a alcanzar un saber objetivo en este mundo." Dilthey, W.; 1. La tarea de una crítica de la razón histórica. I. La vivencia y la autobiografía. Esbozos para una crítica de la razón histórica. Primera parte: vivencia, expresión, comprender. *Dos escritos de hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Prólogo, trad. y notas de A. Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000, pág.109

subjetividad? La experiencia originaria, si pudiéramos usar tal término para nuestro pensador, consistiría en hacer viable y transparente la *empeiria* del <<enigma de la vida>> y las instancias originarias se trasparecerían como tales, lo originario no radica en una secuencia a priori de conceptos o estructuras a- históricas, más bien, la vivencia y la conciencia (histórica) son un flujo donde el todo excede una y otra vez cada una de las partes, precisamente, porque la experiencia originaria es una relación que conecta las distintas variaciones que surgen en una época y son los nexos entre las variaciones los que dan un <<sentido>> global. El sentido deja constancia del influjo de la vida en toda experiencia (originaria).

El fenómeno diltheyano se ciñe bajo la radical conexión de la autognosis que atraviesa en su análisis las condiciones de la conciencia⁵⁹³. <<Venir de e ir a son atributos constitutivos de toda Idea⁵⁹⁴ >>. Para Dilthey esta conexión vital de la experiencia es una acción que puede ser descrita en la perspectiva de una psicología descriptiva⁵⁹⁵ y analítica en la que el elemento histórico revive el reencuentro de lo devenido entre el individuo y el mundo de aquí la importancia de la autognosis⁵⁹⁶. Lo relativo son relaciones, ya que no procede seguir usando la división de la experiencia en interna y externa; el mismo concepto de vivencia es una dimensión espacio-temporal en donde confluyen ambas “experiencias”. La vivencia emerge de lo dado como unidad última que contiene significado y de ella hay experiencia total para la comprensión. Así la vida y la comprensión no adolece de métodos epistemológicos idealistas sino más bien los hace inviables, la vivencia es un todo donde cuya finitud es producción de múltiples significaciones singulares. Las categorías de la vida (valor, significatividad, textura, relación) dan cuenta de la experiencia interna mientras que la vida es el significado que opera en toda experiencia vivida y la proximidad de los fenómenos que conexonan lo “interno” y lo “externo” convergen operativamente en la comprensión. La comprensión capta la importancia de lo individual en su expresión manifiesta de significado⁵⁹⁷. Sin la comprensión no hay interpretación, no hay

⁵⁹³ En esta breve argumentación se ha excedido el propio planteamiento de Dilthey, por una exposición que lleva implícita el desarrollo hermenéutico posterior, concretamente el que magistralmente despeja Gadamer con Verdad y Método. También resulta imprescindible delimitar la problemática que conlleva el término experiencia y las posibles posturas ante ella que conducen hacia el giro ontológico de la hermenéutica

⁵⁹⁴ Ortega y Gasset, J.; Guillermo Dilthey y la Idea de la vida. *Goethe. Dilthey*. op. cit. pág. 144.

⁵⁹⁵ La psicología es entendida por Dilthey como la posibilidad de indagar sobre la experiencia individual. Rechaza de pleno una psicología experimental y niega la introspección como método psicológico que esclarezca el sentido de la conciencia.

⁵⁹⁶ "La autobiografía es la forma suprema y más instructiva en la que nos sale al encuentro la comprensión de la vida." Dilthey, W.; 4. La autobiografía. I. La vivencia y la autobiografía. Esbozos para una crítica de la razón histórica. Primera parte: vivencia, expresión, comprender. *Dos escritos de hermenéutica: El subimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. op. cit. pág.137

⁵⁹⁷ "Proposición 5. (...). La posibilidad de captar un ser ajeno es, para empezar, uno de los más profundos problemas gnoseológicos. ¿Cómo puede una individualidad llevar una manifestación vital de otra individualidad ajena que le haya sido dada sensiblemente a una comprensión objetiva y universalmente válida? La condición a la cual va ligada esta posibilidad estriba en que en ninguna manifestación individual ajena puede aparecer algo que no esté ya contenido en la vitalidad que la capta. En todas las individualidades están contenidas las mismas funciones y las mismas partes constitutivas, y

conocimiento hermenéutico⁵⁹⁸. Dilthey se queda en los parámetros de una hermenéutica como arte de interpretar el pasado a través de los textos y también parece que la hermenéutica posibilita la comprensión de la conexión del Mundo con el saber, con el conocimiento. La hermenéutica es una gnoseología básica para la realización de la conciencia histórica.

Para el propósito de esta investigación, Dilthey expone claramente el problema de la vida humana dentro de la constitución de cada individualidad, el eje de sus conexiones transcurre en el proceso de la comprensión de lo singular. Parece imprescindible delimitar, sugerir, enriquecer el carácter pre- epistemológico, metodológico del mundo de vida (Lebenswelt). Si << la vida debe interpretarse a sí misma>> siempre lo hace como realidad que dimensiona el sentido conceptual de la experiencia vivida en su expresión y ésta no puede alejarse del comprender. Aún sabiendo que es aventurado afirmar que ya en Dilthey la posible experiencia originaria tiene su posibilidad desde una *empeiria* individual concreta, y que esta experiencia puede convertirse en una experiencia hermenéutica dentro de un proceso unificador, la comprensión sería un nexo universal entre las conexiones individuales y dimensionaría su expresión dentro de un todo singular⁵⁹⁹. Se podría aventurar y afirmar que la *Erlebnis*, se integra en el comprender y este comprender muestra las distintas graduaciones de lo diverso.

Entonces, la experiencia vivida no pertenece a ningún segmento cognitivo, ni se encuentra dentro de ningún proceso subjetivo. La *Erlebnis* está vinculada a la temporalidad. En la *Erlebnis*, lo pasado y lo porvenir se interrelaciona en un nexo global de significado dentro de un contexto temporal: el presente. Sólo la experiencia en general puede ser entendida intrínsecamente en la temporalidad. Se podrá ahora

sólo en el grado de su vigor se diferencian las disposiciones de los diferentes seres humanos." Dilthey, W.; (Zusätze aus den Handschriften) Añadidos de los manuscritos. *Dos escritos de hermenéutica: El subimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. op. cit. pág. 87

⁵⁹⁸ "El comprender cae bajo el concepto universal del conocer, tomando conocer en el sentido más amplio como el proceso en el que se aspira a un saber universal. (Proposición 1) Llamamos comprender al proceso en el que, a partir de las manifestaciones dadas sensiblemente de la vida anímica, ésta llega al conocimiento. (Proposición 2) Por diferentes que puedan ser las manifestaciones sensiblemente captables de la vida anímica, la comprensión de las mismas ha de tener características comunes dadas por las condiciones, ya indicadas, de este modo de conocimiento. (Proposición 3) Al comprender técnico de las manifestaciones de la vida fijadas por escrito lo llamamos interpretación." Dilthey, W.; (Zusätze aus den Handschriften) Añadidos de los manuscritos. *Dos escritos de hermenéutica: El subimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. op. cit. pág.83

⁵⁹⁹ "Segunda aporía. De lo singular el todo, y del todo de nuevo lo singular. (...). Sólo el procedimiento comparativo me permite, en definitiva comprender cada obra singular, más aún, cada frase singular, más profundamente de lo que la comprendía anteriormente. Así, la comprensión sale del todo, mientras que el todo sale de lo singular. Tercera aporía. Ya cada estado de ánimo singular es comprendido por nosotros sólo desde los estímulos externos que lo provocan. Yo comprendo el odio a partir de la intervención dañina en una vida. Sin referencia, las pasiones no serían para mí imaginables en absoluto. De este modo, el medio es imprescindible para la comprensión. Llevado hasta su último extremo, el comprender no es, entonces, diferente del explicar, en tanto que este último sea posible en este ámbito. Y el explicar tiene, a su vez, como su presupuesto la culminación del comprender. En todas estas cuestiones se manifiesta que el problema gnoseológico es siempre el mismo: un saber de validez universal obtenido a partir de experiencias. Pero, aquí, aparece en las particulares condiciones de la naturaleza de las experiencias en las ciencias del espíritu. Las cuales son: la estructura como conexión es, en la vida anímica, lo vital, lo conocido, a partir de lo cual, lo singular." Ibid. pág. 89

comprender mejor que Dilthey es el filósofo de las conexiones, pues, la visceralidad de la conexión reside en su exigencia ontológica básica, en la temporalidad⁶⁰⁰.

La conexión expresa el acontecimiento de lo singular como un ámbito de relaciones, de fuerzas⁶⁰¹ (históricas, vitales) y este acontecer singular puede proceder desde variadas fuerzas: de la autognosis, del influjo de la razón histórica en un lugar concreto, entre individualidades o entre comunidades. Esta trama conceptual que se adapta expresivamente a la libertad de la vida del influjo histórico descansa en la inmanencia del significado, el vivir mismo conlleva de hecho una transformación estructural que se vierte en significación. Todos los influjos temporales de estas fuerzas inmanentes del significado sobre el decurso histórico, encuentran una amplia cobertura cognitiva y ontológica en la última fase del pensamiento diltheyano: la hermenéutica⁶⁰².

La propuesta para las ciencias del espíritu como método tiene como carácter universal la experiencia hermenéutica. La hermenéutica se funda en el carácter de las conexiones como *Erlebnis* (experiencia vivida), y estas conexiones se expresan en el binomio experiencia/ temporalidad como unidad prerreflexiva, preteórica aunque con una problemática marcadamente gnoseológica. De alguna manera, en esta breve exposición del pensamiento diltheyano, ha sido posible pensar el carácter ontológico de la hermenéutica en conexión con la *Erlebnis*. Ahora la comprensión dimensiona el ámbito ontológico porque en ella hayamos el flujo temporal del devenir. La experiencia originaria es intrínseca a la temporalidad. El caudal de la vida reside en el carácter histórico del "Dasein", esta premisa guiará el pensamiento heideggeriano antes y durante la elaboración de *Ser y Tiempo*.

La Fenomenología entendida por Heidegger mantiene intacta el sentido de una experiencia originaria. La fenomenología es un lugar propicio y originario de <<dirigirse a>> la experiencia originaria, a las vivencias del mundo de vida. Esta experiencia originaria, primaria por vital, no es una experiencia cognitiva, no está determinada por la adquisición de conocimientos ni plantea una problemática gnoseológica sino más bien la dimensiona, la amplía, la excede, la sobrepasa. El carácter de apertura es originario,

⁶⁰⁰ "El tiempo es aquí experimentado como el enigmático avance del presente, en el cual lo actual va deviniendo continuamente pasado y el futuro presente. Presente es el cumplimiento de un momento de tiempo con realidad, es realidad en contraposición al recuerdo, o a las representaciones de lo futuro, que aparecen en el desear, esperar, temer, querer. Este cumplimiento con realidad o presente existe continuamente, mientras que lo que constituye el contenido de la realidad está cambiando sin cesar. (...) Y cuantos más momentos haya hacia delante, entre el presente cumplido y un momento del futuro, cuantos más estados de ánimo, procesos exteriores, medios, fines: tanto más se apilarán las posibilidades del curso, tanto más indefinida y nebulosa se hace la imagen del futuro" Dilthey, W. Ibid. pág. 117

⁶⁰¹ "(...) el surgimiento de una intención de realizar algo que todavía no estaba en ninguna realidad efectiva, la elección entre posibilidades e intenciones para la realización de una... representación determinada de una meta. La elección de los medios para su ejecución, y esta ejecución misma. En la medida en que la conexión de la vida lleva esto a cabo, la denominamos fuerza." Ibid. pág. 149

⁶⁰² "Tercera aporía. (...). De este modo, en el pórtico de las ciencias del espíritu se ha escrito, como un problema gnoseológico capital, el análisis del comprender. En tanto que la hermenéutica parte de este problema gnoseológico y se propone como meta última su solución, entra en una relación interna con las grandes cuestiones motrices de hoy, las cuestiones de la constitución y legitimidad de las ciencias del espíritu." Ibid. pág. 89

nos sitúa pasiva o activamente ante el vivir. Esta experiencia originaria, es tal, porque se abre al mundo, en y por un <<Mundo- de- vida>>.

La experiencia excede la vida de la conciencia, no se puede reducir a los contenidos dados en la conciencia como si la forma reflexiva fuera un a priori para que la conciencia pura, trascendental, absoluta, determinara toda posible experiencia de lo intencional. Retomar la experiencia originaria y recobrar el mostrarse de las cosas mismas requiere un movimiento fenomenológico. Este movimiento no es el inicio de la adecuación de la cosa y la "cosa" de la conciencia sino que ese movimiento de atención al fenómeno posibilitan la trama hermenéutica de la facticidad. Y este movimiento no consiste en un dirigirse intencionalmente como mirada hacia la "cosa", hecho, dato, acto, representación, juicio, sino que ir hacia las cosas mismas en el decurso de lo histórico es retomar la experiencia originaria.

No hay posibilidad de que el horizonte de la experiencia originaria sea una simplificación metodológica de lo múltiple y diverso, como la entiende el empirismo donde puede ser generalizada por inducción y por lo tanto sustraída por las leyes. Se trata de que la experiencia originaria descubra la vida. ¿Queda sustraído lo vivido en la fenomenología trascendental de Husserl a favor de un conocimiento a priori y subjetivo? *La experiencia originaria* no es captada por la reflexión, más bien, se trata de que la reflexión tenga cabida en una experiencia cumplida, retenida en su cumplimiento, en su acabamiento y por lo tanto, presupone un previo teórico no exento de registros gnoseológicos que enturbian la condición de la experiencia originaria como vivencia inmediata. << La vivencia que se apropia de lo vivido es la intuición comprensiva, la intuición hermenéutica, la formación originariamente fenomenológica que vuelve hacia atrás mediante retroconceptos y que se anticipa con ayuda de preconceptos y de la que queda excluida toda posición teórico- objetivante y trascendente. La universalidad del significado de las palabras señala primariamente algo originario: el carácter mundano de la vivencia vivida.⁶⁰³ >>. Sólo puede comprenderse este carácter mundano de la vivencia vivida, como experiencia originaria, la manera más radical de *ir hacia las cosas mismas*. La vivencia que funda la filosofía no puede sustentarse originariamente como concepción del mundo, como onticidad interpretativa de la comprensión o como un mero registro abordable desde parámetros metafísicos. La actitud fenomenológica radical parece ubicar a la Filosofía como *Ciencia originaria pre-teórica*⁶⁰⁴.

La filosofía no puede tener como finalidad ni actividad fundamental ofrecer una concepción del mundo. La actividad filosófica como concepción del mundo está dentro de los parámetros teóricos y presupone a la vida como una onticidad cuyo acceso sigue siendo la problemática gnoseológica⁶⁰⁵. El propio Dilthey entiende la vida como

⁶⁰³ Heidegger, M; c) La intuición hermenéutica. § 20. La apertura fenomenológica de la esfera de la vivencia. Capítulo 3º, La ciencia originaria como ciencia pre-teórica. *La Idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, trad. de J. Adrián Escudero, Herder, Barcelona, 2005, pp. 141-142.

⁶⁰⁴ Heidegger, M.; idem.

⁶⁰⁵ "¿Cómo vivo yo lo circundante? ¿Me es <<dado>>? No, pues lo circundante dado está ya afectado de teoría, está ya arrancado de mí, el yo histórico; el <<mundear>> ya no es algo primario. <<Dado>> es una silenciosa, apenas visible, pero auténtica reflexión teórica impuesta a lo circundante." Heidegger, M.; § 17 El primado de lo teórico: la experiencia de la cosa (objetivación) como proceso de privación de vida. Capítulo 2º El problema de las presuposiciones. *La Idea de la filosofía y el problema de*

historicidad y éste es el punto de encuentro: la vivencia es desde la vida su decurso temporal y no una objetualidad. Por eso será desde el espacio hermenéutico, el modo plausible, para abordar la vida como “mundo de vida”⁶⁰⁶. La dimensión de la filosofía como ciencia originaria pre-teórica sólo encontrará su posibilidad si aborda la vida como mundo circundante, y lo circundante no es algo dado, ni un hecho contingente, sino una conexión, un fenómeno que muestra la experiencia originaria en su inmediatez y aquello que circunda es el “mundo” de “vida” repleto de significatividad (Bedentsankeit): <<Viviendo en un mundo circundante, me encuentro rodeado siempre y por doquier de significados, todo es mundano, <<mundea>> (es weltet), un fenómeno que no coincide con el hecho de que algo <<vale>> (es wertet)⁶⁰⁷ >>. Si lo teórico no es el lugar donde se puede penetrar filosóficamente en lo circundante entonces será en el ámbito de la filosofía práctica donde se encontrará lo circundante como fenómeno. En esta mundaneidad del mundo en su mundanearse, lo explícito del factum, tiene su inmediata consistencia en la dimensión pre-teórica y, lo originario se tornará en un nuevo concepto que muestre como fenómeno aquello que nos interpela y nos acoge en su des- ocultamiento: el ser.

Si el planteamiento fenomenológico esencial de Husserl no diferenciaba el aparecer y el ser, en el caso de Heidegger – como dijimos antes- no se contraponen vida y ser. El ser del aparecer es en último término experiencia originaria y la vida que se vive es la fuente misma de esta experiencia y de toda su posibilidad. La vida vivida se muestra fragmentada en multitud de singularidades y lo que muestra el nexo de lo singular o el carácter fragmentario de la vida es el unívoco carácter temporal del ser. Podemos concluir que lo originario del aparecer es el ser. Si el mundo de vida es el acontecer esencial de todo fenómeno y el ser del aparecer es en rigor materia de la más estricta consideración hermenéutica, tanto el acontecer y el ser operan como un único fenómeno y éste parece mostrarse como facticidad.

El giro hermenéutico se torna ontología puesto que la exigencia fenomenológica más originaria consiste en que el ser de algo se muestre como tal. ¿Cómo puede ser abordado?, ¿a quién interpela todo este carácter ontológico del ser? El ser y el hombre se copertenecen. El carácter temporal del hombre se desenvuelve ontológicamente en la temporeidad misma del ser. Se sigue la senda por la cual el carácter originario del hombre se muestra ontológicamente como apertura en el Dasein. Y no se parte desde un indicador gnoseológico que predetermina la configuración teórica sobre la que se condiciona toda experiencia posible. Se trata, que lo que despeja esa apertura en la que está implícito existencialmente el Dasein, sea a su vez mostración del ser. El carácter dinámico de lo vivido en su vivaz realización como experiencia originaria se mantiene siempre en y dentro de un mundo y éste es simbólicamente interpretado.

En efecto, la vida es un particular fenómeno fundamental en la cual gira la significación originaria de la filosofía misma. Quizá esta significación parece ser la

la concepción del mundo. Ibid. pág. 107

⁶⁰⁶ "El vivir del mundo circundante no es una contingencia, sino que radica en la esencia de la vida en y para sí; por el contrario, sólo en ocasiones excepcionales estamos instalados en una actitud teórica". Ibid. pág. 106

⁶⁰⁷ Ibid. pág.88

fuelle en donde se comprende la existencia humana, el ser mismo de la facticidad en su dimensión ontológica.

La facticidad es el vivir previo a la actitud teórica, el vivir previo de lo cotidiano de cada individualidad y previo a la pura contingencia del mundo tal y como es habilitado ontológicamente por el Dasein. La facticidad es el mundo circundante del Dasein. Vivir fácticamente requiere interpretar la existencia que nos corresponde como seres humanos. Como ya se expuso, la relación con el mundo circundante se entrelaza con la capacidad comprensora del Dasein singular. Y esta capacidad comprensora que actúa y ejecuta la relación fenomenológica del vivir del Dasein con el mundo de vida constituye el horizonte hermenéutico. Lo originario de ese vivir tiende a tematizarse fenomenológicamente según las propias posibilidades hermenéuticas de la actividad comprensora del Dasein, de tal manera que las cosas singulares están intrincadas en la capacidad comprensora constituyéndose originariamente un modo peculiar de existir o de insistir. La experiencia pues es fenomenológica y la comprensión es la ejecutora existencial (Vollzugsverständnis), por lo tanto, la fenomenología hermenéutica de ese Heidegger, aún a las puertas de Sein un Zeit tiene originariamente un correlato ontológico y epistemológico del mundo de vida circundante. La vivencia que circunda comprende la ejecución misma de la fase originaria fenoménica de la comprensión (Umwelterlebnis). Si hay una elaboración ontológica y epistemológica común en los mundos circundantes diversos, es este comienzo integrador de lo fenoménico en una hermenéutica ontológica. Los mundos circundantes se compenetrán (Duchdsingungszusammenhang). Por eso el esfuerzo del análisis de Heidegger en los años preparatorios a su gran obra se ciñe a la determinación de la fenomenología hermenéutica porque nos sitúa ante la ontología. ¿Cuáles son las estructuras existenciales de lo fáctico, de una ontología de la facticidad? Lo que no hay es una búsqueda intencional de la exégesis de lo originario como alcanzar un a priori universal sobre el vivir o de la vivencia singular. Lo que se quiere decir es que las experiencias fácticas son ontológicas, es decir, existenciales, y que la hermenéutica (de la facticidad) se desenvuelve entre experiencias singulares originariamente ontológicas y se corresponde tanto a la estructura del existir como a los de la propia precomprensión, la que se desarrolla en 1927, se está en el mundo circundante desde las posibilidades de *mi* experiencia singular. Todo lo que se ejecuta en la comprensión ya tiene originariamente una experiencia constitutivamente ontológica. Este enfoque se aleja definitivamente de la fenomenología de Husserl. La preestructura de la hermenéutica de la facticidad comporta una relación con la temporeidad del Dasein. El conocimiento de estas experiencias es siempre de carácter histórico porque el suelo de la preestructura existencial tendrá como componente la temporeidad. En definitiva, toda posibilidad existencial de la capacidad comprensora del Dasein es histórica.

En conclusión, vivir es vivir en un mundo, y la realidad afectiva y fáctica contrasta ya con el nudo intencional que requiere de un posicionamiento claramente gnoseológico y teórico de la vivencia. Los movimientos efectivos que se comportan en la facticidad es lo que Heidegger llamara Sorgen (cuidado), en la medida en que el ser del Dasein es un *anticiparse-a-sí-estando- en (el mundo) y en medio de (los entes)*. Cada caso es <<un andar en busca de algo>> (sorgendes Aussein auf etwas). El cuidado implica un comportarse con respecto a algo, todo este proceder da sentido al mundo en cada caso singular que es significativo para un solo Dasein. Lo que se cuida es la significatividad del mundo circundante en el que se vive como propio y en relación a un mundo común.

El vivir fáctico del cuidado es el modo en que los mundos de vida posibilitan la búsqueda del acceso originario, << El cuidado, en cuanto totalidad estructural originaria, se da existencialmente a priori "antes", es decir, desde siempre, en todo fáctico "comportamiento" y "situación" del Dasein. Este fenómeno no expresa, pues, en modo alguno, una primacía del comportamiento "practico" sobre lo teórico⁶⁰⁸ >>. Los tres elementos constitutivos del Dasein, el relativo a la facticidad, a la existencia y lo que aquí se ha mencionado como caída, delimita la situación de proyectarse hacia lo porvenir y la siempre predisposición de elegir, este eje de lo proyectado como posibilidad componen el cuidado (Sorgen). Lo que va gestando es sencillamente un modo de ser peculiar, un ente cuyo ser es precisamente preguntar y mostrar *mostrándose* a sí mismo como ser-en-el-mundo. No se puede apelar a una objetivación o a un hecho concluyente de mi vida intencional, de mi conciencia. Más bien, el reto, que tiene tintes nietzscheanos, de la trama fenomenológica antes aludida, requiere de una referencia corporal, de una referencia de corporeidad viva (Leiblichkeit). Así <<la voluntad y el deseo arraigan ontológicamente de un modo necesario en el Dasein como cuidado, y no son simples vivencias ontológicamente indiferentes...⁶⁰⁹>>. Lo que se experimenta con sentido debe ser anotado como sensibilidad de sí mismo en cada vivencia singular. No hay *coseidad* de la vida, más bien hay, se topa, con un fenómeno originario del propio entramado vital. Se acerca a las tesis de Dilthey (Lebenszusammenhang) en este punto que a las de Husserl. Si hay una nueva incursión fenomenológica, ésta tiene que entender las vivencias como un circundante mundo fáctico en el que todas sus tramas situacionales concretas sean parte del sentido de una ciencia originaria de la vida. En Sein un Zeit advierte Heidegger que lo que queda al descubierto del Dasein es una estructura originaria y total en el que todo lo previo de esta estructura debe distinguirse fenoménicamente esos momentos. Le resulta imprescindible para el análisis del Dasein delimitar claramente que <<La "esencia" del Dasein consiste en su existencia⁶¹⁰>> es decir, que su ser, existir, es un estar-en-el-mundo que acontece históricamente. El dominio del análisis de este ente que en su peculiaridad de ente consiste en ser, será fenoménico, y le será necesario delimitar ese *estar en*. Ya se ha explicitado en la *Dimensión ontológica*, que el Dasein está constituido existencialmente como un ser que es, en tanto posibilidad, un poder-ser. La clave del inicio del análisis consiste en la <<indiferencia de la cotidianidad del Dasein *no* es una nada, sino un carácter fenoménico positivo de este ente⁶¹¹>>. Lo que nos habilita en el carácter preontológico del Dasein es precisamente indagar en la diferencia ontológica en la que se irá despejando la estructura existencial, por ejemplo, de lo que entendemos por mundo y lo que se refiere a la mundaneidad⁶¹². El mundo no

⁶⁰⁸ Ibid. pág. 215

⁶⁰⁹ Idem

⁶¹⁰ Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, op. cit. pág. 67

⁶¹¹ Idem

⁶¹² "Mundaneidad es un concepto ontológico que se refiere a la estructura de un momento constitutivo del estar-en-el-mundo. Ahora bien, el estar-en-el-mundo se nos ha manifestado como una determinación existencial del Dasein. Según esto, la mundaneidad misma es un existencial. Cuando preguntamos por el "mundo" desde un punto de vista ontológico, no abandonamos de ningún modo el campo temático de la analítica del Dasein. Ontológicamente el "mundo" no es una determinación de aquel ente que por esencia no es el Dasein, sino un carácter del Dasein mismo." Ibid. pág. 92

es el conjunto de todos los entes, ni la enumeración de las actividades que pueden ser objetivables en un "mundo" lleno de entes, donde pudiera ser aplicable un método o una falsa fenomenología en que la mera descripción de todo lo visible y presente volvería a asentarse en un sujeto- yo, y un allá objeto- "mundo". El mundo al que se refiere Heidegger, y aquí se asume como un logro del análisis, es que el mundo, preontológicamente, está determinado por el carácter mundano del Dasein, porque el mundo es atravesado por un fenómeno (Phänomen)) originario en el que toda apariencia comparece como tal, se muestra como un acontecimiento; después de indagar sobre los distintos significados de mundo se queda con aquel que afirmativamente el Mundo puede ser comprendido en su onticidad y puede comparecer como en <<"aquello *en lo que*" "vive" un Dasein fáctico>>, sólo puede comparecer un mundo en tanto es vivido según un Dasein fáctico. Mundo es apertura hacia posibilidades y lo propio de la facticidad del Dasein es su mundo circundante (Umwelt). La familiaridad con las cosas del mundo circundante, la mundaneidad y las cosas adquieren su significado desde sus relaciones con el Dasein, las relaciones proporcionan que las cosas dejen de ser cosas y pasen y se transformen en ser útiles, manejarse en la cotidianidad es un *hacer* propio del ser fáctico.

Es necesario insertar, como inciso, que el análisis hermenéutico añade a la intencionalidad fenomenológica una vía de apertura originaria que posibilita comprender la copertenencia entre el Dasein y el sentido del ser en general, así se determina ampliamente en *Sein und Zeit*. La vida en su facticidad se revela desde su significación, vida como facticidad parece ser el centro en el que gira la hermenéutica. Desde estas sendas se puede vislumbrar fácilmente el contenido Del Informe Natorp y el diálogo intenso que establece Heidegger con Aristóteles a lo largo de muchos años. La alétheia praktiké es el centro neurálgico de los análisis y posición de Heidegger más allá de *Sein und Zeit*, hasta que el nuevo inicio, que será conducido por el *origen de la obra de arte y la esencia de la verdad*, le conduzca a la gran batalla con Nietzsche. Podría ser adecuado antes de abordar el siguiente apartado de *Ser y Arte*, recordar que los últimos existenciales, *encontrar* (se), *comprender*⁶¹³ y el *habla*, son el referente de la facticidad. ¿Cómo se articula todo esto con la pregunta por el ser, con el que se abría *Ser y Tiempo*? La condición del Dasein como *arrojado y caído*⁶¹⁴, momento que sucede cuando también se produce un olvido por parte del Dasein de su propio ser, y es absorbido por lo ente hasta el punto de que su "existencia" tiende a interpretarse desde los entes mismos. Este Dasein *impropio* está en medio del "*mundo*", porque el Dasein es literalmente absorbido por su inmediatez con respecto a todo lo ente. Sin entrar a mayores, se podría acabar esta conclusión marcando la trayectoria del pensamiento posterior y anclar parte del abandono y replanteamiento del proyecto de *Ser y Tiempo*, abandono que será sobre la permanencia o no de la ontología fundamental en escritos y cursos posteriores, porque aún conserva el eco del lenguaje de la metafísica, y sin embargo, deja este proyecto una fuerte corriente y la necesidad de ultimar una ontología de la finitud. Será la *temporeidad* la exégesis necesaria para des- cubrir el verdadero significado de la pregunta por el ser en general, y del *ser* del ente en que su

⁶¹³ Ya ha sido ampliamente explicado en la Dimensión ontológica en relación a Gadamer todo lo relativo a la precomprensión y el círculo hermenéutico.

⁶¹⁴ La *caída* como habitualmente se traduce el término Verfallen, no es estático sino que conlleva un movimiento, véase la explicación de Rivera de este término en la pág. 482.

ser consiste en preguntar; será la temporeidad el nexos que unificará la univocidad del ser con el ser mismo del Dasein. No es el camino de esta investigación realizar un análisis pormenorizado de todo el proyecto y las consecuencias del mismo en Ser y Tiempo, pero sin embargo, mucho de lo dicho aquí tiene como resonancia esta obra crucial, y de los caminos iniciados de Heidegger en la que otros filósofos hallaron en él las distintas entradas y salidas de la definición filosófica del siglo XX. Del mismo modo que se empezó con los viruetos de la Estética y su fundación hasta traspasar las problemáticas hermenéuticas asumiendo el carácter ontológico del arte, se debe esclarecer en qué lugar de lo ontológico se dirime el *ser* del arte.

d) *Ser y Arte*

Después de que en *Sein und Zeit* desarrollase en la primera sección el lugar o el sentido en el que comparece la presencia del ser del ente, en el mismo momento, en su lado de sombra comparece el *sin* sentido, ese *sin sentido* prueba que lo que se da por supuesto, el ser del ente, sin embargo no todo él se agota siendo en sí mismo ente y sólo lo ente. El Dasein no se agota en el ser del ente, en el lleno total de la onticidad. El cuidado ha puesto en claro que el siempre límite de la elección hacia lo propio y alejarse de lo impropio (auténtico- inauténtico), a la que antes se hizo referencia, es imprescindible. Porque el siempre ser o estar en el límite denota algo previo y algo que está o es después, es ese *entre* que marca el ser en su descubrirse y en su ocultarse lo que debe ser analizado. La onticidad es una secuencia de *ahoras*, sin delimitarse un ahora concreto con otro ahora, en tal proceder no habría *acaecer* del ser y el Dasein se desenvolvería en los territorios de la metafísica moderna. ¿En ese comparecer del *entre* puede tener sentido una exégesis fenomenológica? Lo que acaece del ser es su temporeidad. Quizá el ser que acaece rompe con violencia la sucesión del tiempo como *ahoras* sucesivos, como presencias de lo ente. Por otro lado, el "mundo" de lo impropio, donde *nada* acontece, hay valor, valores, es decir, se está en el *hacer* de los valores. Los valores se anteponen en los *ahoras*, son parte de la onticidad, parte del "mundo" lleno de cosas o mejor dicho de representaciones de la conciencia. Si la realidad está sumergida bajo el dominio de la relación sujeto- objeto y de la voluntad de la razón, entonces, emerge lo ilimitado y lo infinito, lo necesario y lo identitario. Pero instaurar el ser en su acontecimiento es abrir un *entre* en el mundo, es entender la posibilidad del Dasein. La existencia como con- *sistencia* en la temporeidad del ser. Donde hay ser no hay arbitrariedad de lo ente, sino un mostrarse del ente en su ser. La dificultad de lo anterior, ese *entre* que no se corresponde a los términos habituales del maestro de Meßkirch, nos sitúa en la temporeidad y en la diferencia ontológica que nos conduce a la esencia de la verdad.

En el quehacer ontológico prima la *pregunta* porque con ella se inicia un camino, una búsqueda cuya "respuesta" siempre será un recurso para un nuevo comienzo en el que se multiplica sus posibilidades. *Sein und Zeit* no es un proyecto acabado, fue tan sólo un comienzo, un lance provisional, pero con carácter, sin lugar a dudas, probatorio. El hecho de ser un camino abierto (hacia el bosque) y probatorio, la pregunta esclarece el propio comienzo, lo encamina. Lo probatorio, una vez iniciado el lance de la pregunta proporciona dilucidar que "algo ya se conoce" en la pregunta⁶¹⁵. En *Sein und Zeit* no es

⁶¹⁵ "Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente por aquello que se

por casualidad que comience con una cita del *Sofista* de Platón ya que es necesario plantearse de nuevo la pregunta por el ser, Sin embargo el encuentro con la pregunta marca el propósito de su búsqueda. Interpretar desde el <<tiempo como horizonte de posibilidad para toda comprensión del ser en general, es una meta provisional.⁶¹⁶>>. El comienzo de la pregunta por el ser, se hace con una afirmación taxativa, que <<hoy esta pregunta ha caído en el olvido>>, sin embargo, se consagra a la Metafísica el progreso sobre su efectiva investigación. Sobre el ser se dice que es el concepto más universal, indefinible, y evidente por sí mismo; lo que hacen estas consideraciones es convertir el término ser en un concepto opaco. Aunque es la ontología la encargada de acoger el sentido de la pregunta por el ser del ente, también lo es sobre el ser en tanto que ser. Heidegger ve con claridad que la cuestión es conducida, no a determinar el ente en tanto que ente, sino cuál es el ser del ente. Para ello, la comprensión parte de una consideración más que táctica, <<El ser del ente no "es", él mismo, un ente⁶¹⁷>>. Pero ya se dijo que el primer lance provisional tiene ya un alcance probatorio en la medida en que el ente es interrogado en la pregunta por el ser, así que el ente será interrogado con respecto a su ser. Este mismo modo de operar será prácticamente igual que en el *Origen de la obra de arte*, apenas unos años después de *Sein und Zeit*. Los comportamientos que se indican en la pregunta por el ser, y más adelante en la determinación de su olvido, se han de buscar en qué ente tiene la posibilidad de ser el mismo en el preguntar. Obviamente, lo que se lleva exponiendo en esta investigación, es lo que Heidegger lo designa como *Dasein*. Si se siguen las páginas posteriores a éstas que se dirigen a la pregunta, se observará constantemente el carácter circular de su análisis. Lo probatorio es un círculo, con ello se intenta sobrepasar el enredo metafísico de la relación, por ejemplo, de *causa- efecto*, y con esta relación todo lo que conlleva el *principio de causalidad* tan arraigado a nuestra tradición de pensamiento, de nuevo los ecos nietzscheanos rezuman cada vez más fuertes.

Por eso, el *Dasein* se presenta como la <<morada>> de la comprensión del ser. No hay una primacía con respecto a un principio adicional que ampare una concepción del ente en tanto que ente y sus relaciones entre los entes mismos. La pregunta por el ser, y no cualquier pregunta, cierto, pues en este caso atraviesa la larga historia del pensamiento va a estar siempre presente. Lo que incide en ella es una motivación concreta y no un artificio especulativo. La primacía ontológica de la pregunta por el ser se resuelve por ser más fundamental, más originaria. Toda ontología debe plantearse siempre y solventar el *sentido* del ser, mientras que la primacía óptica de la pregunta por el ser, obviamente, reincide sobre el ser del *Dasein*⁶¹⁸, << El *Dasein* no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes, lo que lo caracteriza ópticamente es que a este ente le va en su ser este mismo ser. La constitución de ser del *Dasein* implica entonces que el *Dasein* tiene su en una relación del ser con su ser. (...). La comprensión del ser es, ella misma una determinación del ser del *Dasein*. La peculiaridad óptica del *Dasein* consiste en que el *Dasein* es ontológico. (...). El *Dasein* se comprende a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de

busca. (...) todo preguntar por... es de alguna manera un interrogar a ..." Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, op. cit. pág. 28

⁶¹⁶ Ibid. pág. 23

⁶¹⁷ Ibid. pág. 29

⁶¹⁸ Véase §3 y §4, op. cit. pp. 32-37

ser sí mismo o de no serlo⁶¹⁹>>. ¿A dónde debe dirigirse estas largas citas recurrentes para que tengan que ser complementadas? Pues al inacabado origen preontológico de la temporeidad, porque en ella se apoya el punto originario esencial de toda existencia finita. La finitud da sentido al ser en su comprenderse. Este sentido comprensor del ser del Dasein requiere, y es aquí el punto de inflexión de la investigación en curso, donde toma relieve el criterio ontológico en distinción con el óntico, donde se deviene el carácter preontológico de la existencia del Dasein, y en el que se debe admitir el *acontecer* del ser en tanto que ser⁶²⁰.

El modo de abordar la misma pregunta será la propia de la fenomenología. La pregunta sobre el sentido del ser (del ente) es ir a <<la cosa misma>, pues, rememorando el término fenómeno originariamente usado por los griegos, allá donde Aristóteles deja su huella, Heidegger recupera la apertura misma del origen de fenómeno; hay que entender fenómeno como <<lo que se muestra en sí mismo, lo patente⁶²¹>>. Hay pues una distancia y giro del fenómeno a lo que se *muestra* en contraposición a lo que se *manifiesta*, pues, esto último conminaría a un análisis del origen de la obra de arte, por ejemplo, desde las claves de la estética y de la filosofía de la subjetividad. La relación obra de arte y artista comparten este comienzo de lo preontológico de la existencia finita del Dasein que es la temporeidad, y la dis-posición del artista con el proceso creador, con lo que se muestra en la obra de arte, en tanto que *ser-cosa-creada* (Eszeugtsein). El origen también se dirige hacia la procedencia (Entslehung) y aquí es inevitable acentuar la diferencia ontológica. El nexo ontológico-óntico, obviamente, es el ser. Esta incursión sobre Sein und Zeit proporciona un acceso que mide la verdad de la obra de arte como << se ha puesto a la obra la verdad de lo ente⁶²²>>. Con rigor ya no cabe hablar y usar el término *estética* como se ha usado y se usa en el sentido moderno a las consideraciones heideggerianas sobre el arte. Directamente estas consideraciones son una ontología del arte donde ser y arte se copertenecen.

¿Hacia dónde se dirige *el origen* (Ursprung) en el preguntar? El preguntar sobre el origen nos lleva a abordar el escrito en el que se sintetiza mejor todo lo expuesto anteriormente, *Der Ursprung des Kunstwerks* (El origen de la Obra de arte)⁶²³. Lo cierto

⁶¹⁹ Ibid. pág. 35

⁶²⁰ "La temporalidad se nos muestra como el sentido del ser de ese ente que llamamos Dasein. (...). Se ha insinuado ya que el Dasein tiene como cuestión óntica un ser preontológico. El Dasein es de tal manera que, siendo, comprende algo así como el ser. Sin perder de vista esta conexión, deberá mostrarse que aquello desde donde el Dasein comprende e interpreta implícitamente eso que llamamos ser, es el tiempo. El tiempo deberá ser sacado a luz y deberá ser concebido genuinamente como horizonte de toda comprensión del ser y de todo modo de interpretarlo. Para hacer comprensible esto se requiere una explicación originaria del tiempo como horizonte de la comprensión del ser, a partir de la temporeidad en cuanto ser del Dasein comprensor del ser.>> Ibid. pág 41

⁶²¹ Ibid. pág. 52

⁶²² "La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad de lo ente, ocurren en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad Heidegger, M.; El origen de la obra de arte, *Caminos de Bosque* (Holzwege), trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1995, [28] pág. 32

⁶²³ *Der Ursprung des Kunstwerks* (El origen de la Obra de arte)⁶²³ son el resultado de varias conferencias impartidas entre 1935 y 1936 y recogidas con otros escritos, también, emblemáticos en

es que el origen de la obra de arte es aquello por lo que una cosa dada lo es, pero el origen se dirige también a su esencia como cosa. Preguntar por el origen de la obra de arte es averiguar su esencia (Wesensherkunft), y preguntar por su esencia es hacerlo por su verdad, por su desvelamiento. Si el <<origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia⁶²⁴>>, el asunto mismo del origen se conduce como un fenómeno entendido como lo entiende Heidegger, por ejemplo, en *Sein und Zeit*⁶²⁵, esto que se muestra a sí mismo y comparece. El comparecer del arte es la obra de arte⁶²⁶, ésta se hace patente en tanto que se muestra como la esencia del arte, pero nos dice que preguntar, es aventurarse sobre la fuente de su esencia. Lo que se aventura a solventar es la procedencia de la obra cuyo origen es ser-creada por el artista, << La obra es el origen del artista⁶²⁷>>. Esta copertenencia del origen entre la obra y el artista está en el mismo arte. De nuevo un círculo en el que el desvelamiento del ser, la verdad está puesta en juego. Muy alejada está esta disposición ontológica del arte de los circunloquios de la estética. En el análisis de Heidegger, la obra no va desligada del artista, ambos están vinculados al arte, << lo real del arte>> son las obras y los artistas. Lo que queda patente es que la obra nos dice lo que es el arte, y lo que la obra sea sólo nos puede remitir a la *esencia* del arte. Se tiene que recorrer el círculo para no quedarse dentro del círculo, y así la pregunta germina en una serie de relaciones que se esclarecen, se hacen patentes, se "da a luz"; esto mismo es lo que se nos muestra. El aventurarse, dirigirse al origen es ir hacia la pregunta por la esencia de la verdad en la obra de arte, o sea que preguntarse por el origen (Ursprung) de la obra de arte es preguntarse por su esencia (Wesen)⁶²⁸.

La obra de arte existe en cuanto es cosa y toda obra tiene como base la materia por la cual no podría existir. El lugar en el que consiste está en su coseidad (das Dinghafte) de la obra, << Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada pero dice algo más que la mera cosa⁶²⁹>>, ese algo más nos abre un mundo, *da noticia*. A través de ella nos aproxima a su propia fase comprensora, el círculo está impregnado en todo lo que supone la pre- comprensión⁶³⁰, es decir, la coseidad de la obra de arte en general está ya en la precomprensión; lo que abre la obra singular y lo que contiene la misma está en la esencia del arte. Antes de que se gire hacia la esencia del arte, se

Caminos de Bosque (Holzwege), junto a otros escritos tan importantes para comprender los asuntos del arte y el ser como las *Interpretaciones a la poesía de Hölderlin*. En el mismo periodo también comenzó las lecciones que le dedicó a *Nietzsche*, especialmente a la Voluntad de poder como arte, y la *Introducción a la Metafísica*.

⁶²⁴ Ibid. [7] pág. 11

⁶²⁵ Heidegger, M.; *Ser y Tiempo*, op. cit. pp. 51-54

⁶²⁶ "El arte se hace patente en la obra de arte", Heidegger, M.; *El origen de la obra de arte*, op. cit. [8] pág.12

⁶²⁷ Idem

⁶²⁸ "(...), la pregunta por la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte", Heidegger, M.; *El origen de la obra de arte*, op. cit. [7] pág. 12

⁶²⁹ Ibid. [9] pág. 13

⁶³⁰ Ya se desarrolló en la sección Estética/Ontología del arte los apartados dedicados a Gadamer.

debe dilucidar la <<Coseidad de la cosa>>, teniendo en cuenta que el <<hombre no es una cosa⁶³¹>>. La coseidad no es más que la condición de ser en el que la cosa concreta se presenta para que pueda ser comprendida por el cuidado (Sorgen). Este previo de la coseidad determinada por un tipo de ser a una cosa concreta, que toma presencia, es posible porque se interpela al ente en referencia al tipo de ser que es. En lo anticipado no hay así como una abstracción conceptual, universal e inconcreta, sino una experiencia fundamental (Gründerfahung). Esta anticipación alude a las propiedades ontológicas de la cosa, en este sentido se puede abordar su relación ser-cosa en clave hermenéutica⁶³². De alguna manera esta anticipación retorna el lugar originario de un fenómeno originario, aquel en el que Goethe consolidó como parte de su postura y fue expuesto en los prolegómenos de esta investigación, y también tal como lo rememora Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*; sólo que en Heidegger ese *fenómeno* originario que funciona como *Lichtung*, ese claro de bosque, desembarca en la verdad como *a-létheia*. La relevancia del fenómeno originario que no tiene una procedencia natural, no depende de algo ajeno a sí mismo, sino que su sentido es vislumbrar su apertura, de ahí el sentido de claro de bosque, a que pueda aparecer, o comparecer el lugar o el conato hermenéutico.

Pues bien, <<todas las obras poseen ese carácter de cosa⁶³³>>, incluso la estética que considera la vivencia no puede obviar que la cosa sea inherente a la obra de arte -siguiendo el análisis de Heidegger-, pero no es una mera cosa y está acabada⁶³⁴. Lo añadido a la obra es alegoría y puede ser símbolo. Tres son los modos -según Heidegger- en el que se ha pensado la coseidad en el pensamiento de occidente: como *portadora de propiedades* (Träger von Eigenschaften), como *unidad múltiple de sensaciones* o impresiones (Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit) y la *materia formada* (geformter Stoff). Sobre la primera caracterización de la cosa como ente, que se ha citado como la primera, la portadora de propiedades, es la que los griegos dieron sentido al ser del ente como presencia - se sigue en el análisis del propio Heidegger- inaugura la interpretación que desde entonces se puede rastrear como ser de lo ente, es decir, la cosa que es portadora de propiedades, el término griego de *Hypokeimenon* será desde la traducción latina subiectum, *Hipóstasis* por substantia y *symbebekós* por accidens. Se produce una traslación (Uebersetzung) del pensar⁶³⁵ griego (especialmente estos son conceptos claves del pensamiento de Aristóteles), a otro modo de pensar. La cosa (Ding) sería el núcleo en el que se agrupan propiedades, τὸ ὑποκείμενον, y la experiencia que se puede tener como ser de lo ente, la coseidad son pues las propiedades de la cosa, pero que aguarda el sentido del ser del ente- cosa es su presencia, es decir, las características que se hacen patentes. Se podría determinar como una modificación del sentido de la coseidad de la cosa- ente. Y se remarca el

⁶³¹ Ibid. [11] pág. 15

⁶³² Rodríguez, R.; La idea de una interpretación fenomenológica. *Heidegger. Sendas que vienen*. UAM, Madrid, 2008.

⁶³³ Heidegger, M.; el origen de la obra de arte, op. cit. [9] pág. 12

⁶³⁴ "(...) la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa". Ibid. [9] pág.13

⁶³⁵ Ibid. [12] pp. 16-17

sentido en tanto que el enunciado (Aussage) de una proposición simple que se compone de sujeto (subiectum) y predicado (praedicatum)⁶³⁶. En el que el "sujeto" transfiere su interpretación a partir de la construcción del enunciado pero no necesariamente condiciona la propia estructura de la cosa. Para Heidegger ambas estructuras tienen una procedencia común que las unifica, esta procedencia se dirige a la experiencia original de los griegos, que entendían el ser del ente como estar presente. Lo que soporta las propiedades de la cosa- ente es pues la de estar presentes. La lejanía de esta experiencia originaria del ser del ente que inaugura los griegos se encuentra ya destinada la coseidad en la relación substancia- accidente. La estructura del nombrar no es lo misma que la estructura inherente de ser- cosa- (ente)⁶³⁷. En la segunda caracterización de la coseidad como la unidad de las múltiples sensaciones, también se dirige a la experiencia originaria griega del *Aistheton*, es decir, <<lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones⁶³⁸>>. Es una aproximación tan sin distancia del "sujeto" que la cosa como tal desaparece en su consistencia. ¿Pero qué es primero, la cosa que nos es dada o las sensaciones que se dirigen a la unidad de la misma? Lo que atañe es el tipo de representación que nos presenta en el sujeto- mente, sea del mundo, o de la naturaleza en general. En esta segunda caracterización de la coseidad está en germen la deriva al idealismo. ¿Cómo se puede dar la sucesión de una abstracción como coseidad de la cosa misma? La tercera incursión a la caracterización del análisis hermenéutico que expone Heidegger, exige un sentido de completud de la coseidad de la cosa- ente, siguiendo el propio proceso de la experiencia griega a la que tiende permanentemente Heidegger, en este caso le sirve de síntesis la propia ontología aristotélica sobre la "realidad" de todo ser del ente al concebirlo como un concepto entre materia (hilé) y forma (morphé). Pero esta distinción conlleva inevitablemente un modo ontológico en el que se conforma la realidad del griego de Estagira, la realidad dada y la inteligencia última en la que se anuda dicha realidad, sea como Nous, Physis, Logos, etc., en el que sólo puede ser alcanzable por el ser humano en los distintos grados del conocer determinados por el Nous en tanto que inteligencia. Lo cierto es que en la distinción de los distintos saberes está la clave del diálogo que se establece entre Heidegger con Aristóteles, pues, la cosa se <<adecúa igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso⁶³⁹>>. Ahora bien entre la cosa- ente y la obra de arte se encuentra a medio camino el *utensilio*, éste es también una materia formada como lo es la cosa y la obra de arte, pero entre el utensilio y la obra de arte hay una procedencia común, es que ambas las ha realizado el ser humano. El aspecto (eidos) del utensilio y la obra de arte son en tanto modos del *hacer- crear* del ser humano que los dota de presencia. La coseidad del utensilio está en una posición intermedia entre la cosa y la obra de arte, pero ésta parece <<generada espontáneamente y no forzada>>⁶⁴⁰. Este carácter del

⁶³⁶ Sadzik, J.; *La estética de Heidegger*, trad., J.M. García de la Mora, Luis Miracle, Barcelona, 1971, pág. 23

⁶³⁷ "En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni esta se refleja simplemente en aquella..." Heidegger, M.; *El origen de la obra de arte*, op. cit. [14] pp. 17-18

⁶³⁸ Ibid.[15] pág. 19

⁶³⁹ Ibid. [16] pág. 20

⁶⁴⁰ "(...) el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo

utensilio como intermedio entre lo ente puro, y la obra le proporciona a Heidegger abrir más aún su análisis fenomenológico y sin embargo cerrar el síntoma de la estética y de la teoría del arte que tienden a hablar de materia y forma adscribiéndolo como lo irracional y lo racional, de tal manera que vuelve opaca la determinación de la cosa y de la obra de arte, incluso sin poder determinar la distinción de los utensilios y su diferenciación. Las teorías del arte y la estética en general despojan a la cosa- al utensilio y a la obra de su verdadera procedencia, haciendo opaco el origen. Lo propio del utensilio, su ser, es su utilidad, el ser usado para algo con alguna meta concreta. Sin embargo cuando un utensilio es representado, sea en el famoso cuadro de Van Gogh, entonces queda vedado el ser de lo que obra en la obra que como ya se ha dicho es la verdad entendida como *A-letheia*. Ser y arte serían sinónimos de Verdad y arte ya que al igual que en la tradición de nuestro pensamiento, puesta la mirada en Parménides, siempre se ha pensado el ser y la verdad como algo indivisible e inseparable. Si el arte es, en tanto que origen, es porque *llega a ser* y *acontecer* de la verdad. Lo abierto del arte, su aperturidad (*Offenständigkeit*) tiene su procedencia en la del *Dasein*, y a éste le corresponde la apertura (*Offenheit*) del ente. Sin esta relación no podría comprenderse que el arte tenga su origen en la obra de arte, pues en ella se pone en obra la verdad del ser. Cuando el ser de la obra de arte está en apertura, entonces, permite que comparezca el ser del ente, y obra la verdad. Y por lo tanto este sería la esencia del arte, el sentido del arte es el ponerse en obra la verdad, << Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando la verdad. La obra ya no es la cosa, ni el utensilio, sino que por ella misma se abre a un mundo. El arte, el ser del arte es el obrar de un mundo⁶⁴¹. << *Un mundo hace mundo*>> como posibilidad siempre abierta del *Dasein* en el cuidado, de estar- ser- en-el-mundo. Lo que se libra en el obrar de la obra es la verdad como *aletheia*, es decir, lo que se muestra como desvelamiento y ocultación, el acaecer de la obra y el acaecer del ser del arte como un acontecimiento de la verdad. En definitiva en este acaecer de la verdad, la obra de arte es la apertura del ser del ente; << Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra. Ahora bien, ese mantener en el interior del cuidado es un saber. Efectivamente, saber no consiste solo en un mero conocer o representarse algo. El que sabe verdaderamente lo ente, sabe lo que quiere en medio de lo ente⁶⁴²>>. La obra dispone de lo abierto de un mundo, de un espacio propio en el que prima la presencia, hace vivible su propio mundo. El cuidado por perseverar de la obra no es una mera vivencia para el hombre, sino una experiencia esencial del *Dasein*, en la obra acontece la verdad y funda el ser para los otros. Ese otro no es más que la transformación del obrar del *Dasein* histórico,

creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada. (...) Y, así, si bien el utensilio es cosa a medias, porque se halla determinado por la coseidad, también es más: es al mismo tiempo obra de arte a medias; pero también es menos, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte." Ibid. [18] pág. 22

⁶⁴¹ "Un mundo no es una agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprehensible y perceptible que consideremos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser." Ibid.[33] pág. 36

⁶⁴² Ibid. [55] pág. 58

tanto como destino del ser o el de un pueblo. Algo se desoculta y es guiado por la obra desde sus propias cualidades, algo también se retira, se oculta simultáneamente. Esto es posible si se comprende que la obra es un ser- creado y va ligado al artista- creador y ambos indisolublemente son en el origen el ser del arte.

El mundo es uno de los conceptos conductores porque es la necesaria referencia del proyecto de la existencia y el horizonte del cuidado (Sorgen) del Dasein y del Dasein histórico. Pero una vez identificado el sentido (Sinn) con la verdad (Wahrheit), el concepto de mundo contrastaba con la totalidad, con el todo. Ya con la entrada a la década de 1930 en adelante toma relieve el contrapunto Mundo/Tierra. Aunque Mundo y Tierra son desde sus respectivas esencias diferentes no están separados; su relación parte de un combate, no como opuestos, sino más bien su lucha consiste en la autoafirmación de su estar originario. Su lucha *muestra* cada procedencia, la de su respectivo ser, y es el Mundo el que se funda sobre la tierra y ésta se eleva por medio del mundo. Es una relación que deja entrever la disposición del ser del ente, la de la obra de arte en su apertura, este foco de desocultar- ocultar simultáneo en la que el ser-obra consiste en el obrar de este combate entre Mundo/Tierra. Lo que la tierra necesita para ser requiere de la apertura del mundo, y éste no puede prescindir de ella porque es su soporte, parte de su destino recae en el enigma de la tierra. La correlación de la obra que hace, levanta un mundo, atrae para sí la tierra e incita a que esta tensión esencial del combate repose en la obra. Si la obra es el obrar de la verdad, y ésta es la esencia de lo verdadero, entonces, lo verdadero ocurre a partir de que la obra muestra el desocultamiento de lo ente, o lo que es ya lo mismo, el ser. Pero es el ser quien nos insta a pensar, y <<pensar es atender a lo esencial⁶⁴³>>, del mismo modo que eso esencial es atender y dar un salto a lo primigenio, es aquí en el orden de la aletheia en este juego de desocultamiento- ocultamiento que ya los griegos empezaron a vislumbrar pero - según Heidegger- dejaron impensada la esencia misma de la verdad como aletheia, pues, no permanece quieta y conforme, sino que a partir de ella surgen derivaciones, pero en el contraste de esta verdad se encuentra la verdad como *adaequatio*.

En la comprensión misma del desocultamiento prevalece la correlación Mundo/Tierra, <<las cosas y los seres humanos son, los dones y los sacrificios son, los animales y las plantas son, el utensilio y la obra son, Lo ente está en el ser. (...) Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre, sólo se conoce una pequeña parte⁶⁴⁴>>. Más allá de lo ente, lo que ha sido pensado desde lo ente como su totalidad, toma presencia en un lugar abierto, con más ser que lo ente, por no estar rodeado de él, y es en sí mismo su propio centro, es lo que Heidegger llama *Lo claro*; << lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por lo claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como el ente que somos nosotros mismos.⁶⁴⁵>>. El descubierto de lo claro nos muestra la ambivalencia de la presencia pues, en ella, en la presencia es donde se produce lo retirado y el ocultamiento del ser, y donde el ente se repliega a ese lugar límite en el que lo claro deja al descubierto el suceder de los

⁶⁴³ Heidegger, M.; Parménides, trad. C. Másmela, Akal, Madrid, 2005, pág. 8

⁶⁴⁴ Heidegger, M.; El origen de la obra de arte, op. cit., [41] pág. 44

⁶⁴⁵ Ibid. [41-42] pág. 44

velamientos del ente ante otro ente. La esencia de la verdad (aletheia) se desliza hacia la diferencia ontológica, de tal manera que lo claro, lo siempre abierto que rodea lo ente, proporciona el juego de relaciones que vislumbra a todo acontecer. Toda la realidad que se identifica con la verdad y ésta como procedencia de la misma, el ser en tanto que ser es un compacto integrado por la diferencia entre el ser y el ente. La esencia de la verdad tiene también su origen primigenio (de nuevo a través del combate entre Mundo/Tierra, entre el claro y el encubrimiento, entre la obra de arte, que levanta un mundo, y el sin mundo de la cosa, acontece, el ser del arte como ser cuando trae para sí la tierra. Esta no es más que la posibilidad y el soporte tanto del mundo como del ser del ente, la tierra como la physis primigenia en la que se nutrió el inicio del pensar, es el lado de enigma y de misterio en el que acoge lo real. Y si se convierte la obra en templo, éste sería el lugar abierto al claro para la verdad. Lo que mora en todo acontecer es la verdad. En definitiva, un nuevo giro hacia la relación Mundo/ Tierra, se hace cada vez más esencial en Heidegger, pues la *Tierra* invita a retomar el sentido más originario en la propia "patria" mítica con la que el poema, la poesía y el poeta se copertenecen en la misma relación que podría establecerse entre obra de arte- artista y arte; sentido y verdad son transferidos como umbral de la existencia en la búsqueda del origen. Hölderlin significa un *giro, un viaje* del giro radical con respecto a comprender la existencia del ser del Dasein como ser-en-el-mundo⁶⁴⁶. Una vez situada la existencia del Dasein en relación al cuidado, después de precisarlo, como el hallarse en medio del ente y el ser, el ejercicio hermenéutico de la interpretación se abre hacia la disposición limitante entre Mundo/ Tierra, aunque son desde sus respectivas esencias diferentes no están separados; su relación entra en disputa, no como opuestos, sino más bien su disputa consiste en la autoafirmación de su estar originario. Su lucha muestra cada <<procedencia (la) de su propio ser⁶⁴⁷>>. Lo que la tierra necesita para ser requiere de la apertura del mundo, y éste no puede prescindir de ella porque es su soporte, parte de su destino. La correlación de la obra que *hace*, levanta un mundo, a trae para sí la tierra y la tensión incita que en esa disputa, por ejemplo se dirima en la casa del ser que es el lenguaje; de eso trata también Heidegger cuando analiza poemas emblemáticos como los del malogrado Hölderlin y Rilke. Sobre todo porque parte de lo que la obra, el poema es, consiste en lo que sucede en tal disputa⁶⁴⁸. Si la obra es el obrar de la verdad, y ésta es la esencia de lo verdadero, entonces, la aperturidad hacia el ser irrumpe en ese juego simultáneo de la Aletheia. Para Heidegger no se trata tan sólo de retornar al término aletheia como desocultamiento, tal y como lo pensaron en origen los griegos, porque ellos mismos - siguiendo al autor- dejaron impensada la esencia misma de la Aletheia, pues, no permanece quieta y conforme, sino que a partir de ella hay sus propias derivaciones históricas dentro de Grecia. Pero lo que cada vez es más evidente es que parece el camino perdido y contrasta con la verdad como adecuación que se

⁶⁴⁶ Gadamer, H.G.; La verdad de la obra de arte. *Los Caminos de Heidegger*, trad. A. Ackermann Pilarí, Herder, Barcelona, 2002, pág. 99

⁶⁴⁷ "Mundo y Tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. (...) Sin embargo, en el combate esencial, los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia no consiste nunca en afirmarse en un estado casual, sino en abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser." Heidegger. M.; El origen de la obra de arte, op. cit., [41] pág. 40-41

⁶⁴⁸ "El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre mundo y tierra>> Ibid. pág. 41

instauró ya en plena Edad Media. Ahora bien, es el ser quien nos insta a pensar también el lado de su propia sombra, lo que permanece oculto en todo desocultamiento. En la comprensión prevalece la correlación Mundo- tierra, <<las cosas y los seres humanos son, los dones y los sacrificios son, los animales y las plantas son, el utensilio y la obra son. Lo ente está en el ser. (...) Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre, sólo se conoce una pequeña parte.⁶⁴⁹>>. Más allá de lo ente, lo que ha sido pensado desde lo ente como también su totalidad toma presencia en lugar siempre en *abierto*, con más ser que lo ente por no estar rodeado de él, y es en sí mismo su propio centro, es lo que Heidegger denomina lo *Claro* (Lichtung)⁶⁵⁰.

El descubierto de lo claro nos muestra la ambivalencia de la presencia, ya que en ella, en la presencia, es donde se produce lo retraído y ocultamiento del ser; y donde el ente se repliega a ese lugar límite en el que lo claro deja al descubierto el suceder de los velamientos del ente ante otro ente⁶⁵¹. Si Hölderlin, en su obra, acoge la tensión del combate entre mundo y tierra lo hace para determinar que el hombre habita en esta disputa y que el resultado de ella es dejar al descubierto lo perdido y lo huido en Hesperia frente a la Hélade, los dioses y los héroes que participaban entre la disputa mundo (de los hombres) y tierra, como lugar en el que se relaciona el poetizar y el pensar, se unifica en su diversidad, en su habitar, se está en la existencia. La esencia originaria de la disputa entre Mundo/ tierra, a través del poema de Hölderlin, nos conduce al camino determinado de la diferencia ontológica en su carga esencial ante la disputa, <<El poetizar y el pensar solo se encontrarán en lo mismo si permanecen de un modo decidido en el carácter diverso de su esencia. Lo mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo meramente idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la diferencia. Lo mismo sólo se deja decir cuando se piensa la diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente en lo igual. Lo mismo coliga lo diferente en una unión originaria. Lo igual, en cambio, dispersa en la insulsa unidad de lo que es uno sólo por ser uniforme⁶⁵²>>. La esencia de la verdad (aletheia) se desliza a la diferencia ontológica, de tal manera que lo claro, lo siempre abierto que rodea lo ente, proporcionan el juego de relaciones que vislumbra a todo acontecer. Toda realidad se identifica con la verdad, y ésta como procedencia de la esencia. Ahora

⁶⁴⁹ Ibid. [41] pág. 44

⁶⁵⁰ "Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por lo claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos." Ibid. [41-42] pág. 44

⁶⁵¹ "El encubrimiento puede ser una negación o mera disimulación. Nunca tenemos la certeza directa de que sea lo uno o lo otro: El encubrimiento se encubre y disimula a sí mismo. Esto quiere decir que el lugar abierto en medio de lo ente, el claro, no es nunca un escenario rígido con el telón siempre levantando en el que se escenifique el juego de lo ente. Antes bien, el claro sólo acontece como ese doble encubrimiento. El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones.>> Ibid. [42-43] pág. 45

⁶⁵² Heidegger, M.; *Conferencias y artículos* (Vorträge und Aufsätze), trad. E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994, [187] pág. 168

bien, el ser en tanto que ser es un compacto integrado por la diferencia entre el ser y el ente. Ya Platón, en múltiples diálogos, insistió sobre la distinción entre lo mismo y lo igual sólo que la conexión originaria está en la consideración en que el ser es la Idea. Lo mismo no es lo igual, ni lo idéntico, como también pensaba Nietzsche, recuérdese la doctrina del eterno retorno y la admiración de éste, desde su juventud, por la poesía de Hölderlin. Será Deleuze quien incidirá en una comprensión menos acusada que la de Heidegger centrada en la Voluntad de poder, quien dé un giro definitivo hacia un Nietzsche cercano al pensamiento de la diferencia.

La esencia de la verdad tiene también su origen primigenio (de nuevo a través del combate entre mundo/ tierra), entre el claro y el encubrimiento de lo allá del claro; la obra de arte, que levanta un mundo, acontece cuando trae para sí la tierra y se convierte la obra, por ejemplo, en templo, lugar abierto al claro de la propia verdad. En el templo habita el Dios, mora lo sagrado y sin embargo, también lo ya huido. Lo real del arte es la verdad que obra en la obra de arte, ambos construyen y habitan como poetizar y pensar. Toda presencia (Anwesen) surge de un conflicto primigenio que ya Heráclito da cuenta de él como Pólemos. En el combate se inicia la separación esencial en el Χάος (Caos), una hendidura en la que todos los entes y sus opuestos llegan a ser lo que son, devienen lo que por sí mismos con los otros son, y a partir de este conflicto primigenio deviene un orden que aparece. Eso que aparece es la Physis, lugar de todo lo ente que toma su existencia en relación a ese primigenio pólemos, se hace presente después de que *lo todo oculto y todo no- oculto* este después del Logos. Todo lo que emerge es apariencia, quizá Nietzsche supo ver esta fuerza antes que nadie. El polemós contiene para sí la verdad en tanto que apariencia que separa y une la emergencia de la Physis, la multitud de lo ente singular. Lo que deviene es cambio incesante. Pero el Logos se dispone tanto a lo no- oculto como a lo oculto. ¿Cuál es la flexión del Logos? Pues parece que las *palabras encierran* grandes juegos entre el ser y la verdad. De la flexión del Logos, la voz que inicia el orden del decir, lo hace desde el lenguaje y desde él la esencia y el ser. El Logos no es estático, en el Logos se muestra la posibilidad del acontecer, es un devenir *entre* lo no- oculto y lo oculto, el Logos es un *pensar-* decir, como lo entendía Trías, porque hay diferencia hay Logos, porque si esta diferencia limita, al modo que abre una correlación de oposición de cada uno de los elementos a la vez se autoafirman. Nietzsche abre esta posibilidad desde el *Nacimiento de la tragedia*. *Pensar*, como escucha inteligente lo que se deja oír, situar al ser humano como *límite* entre el ser y el no ser. El ser humano transita al poner en juego su posibilidad, lo posible es siempre un límite, una determinación. Por eso, el Logos dispone de límite (Peras), este límite penetra en todo ente singular, es un límite inherente al ser, y en el ser del ser humano. Toda acción determina un límite, porque existir, en relación a su ser, deviene una acción y ésta sólo puede acontecer si y sólo si desde el diferir. En el logos no hay algo así como un enunciado falso o verdadero, no hay referencias representacionales entre significado y significante, pero si una elección. El hecho de que el Caos primigenio sea hendido se produce una diferencia constitutiva a todo ser en tanto ente, y la acción a de partir de esta diferencia porque desentraña la escucha al Logos, ese escuchar es el modo de desplegarse en la inmanencia del mundo. Heráclito debería definitivamente ser considerado como el filósofo del devenir y del Logos. << Si no me habéis oído a mí sino al sentido, entonces es sabio decir en el

mismo sentido: Uno es Todo⁶⁵³>>, Sobre este fragmento de Heráclito, Heidegger rastrea lo que expresa el Logos como *Uno es Todo*, pero lo ahí expresado se dirige también al logos porque es un oír y un decir; el logos alberga eso que se pone en el decir y en el hablar, se pone (legen) en su << dejar- que- algo-esté puesto-delante-de-y-junto-a⁶⁵⁴ >> lo que propiamente concierne a nosotros, por lo tanto está puesto para el desocultamiento⁶⁵⁵. El sabio está coligado al logos en tanto "ha visto" el sentido de lo desocultado en el decir- oír. El logos es lo que ha sido dispuesto y por eso acaece como uno- todo. Ahora bien, el que escucha, escucha al logos y pertenece al logos, porque desde él se coliga todo el sentido, que se ha dicho, está en el estado de desocultamiento, es decir, lo uniente, lo uno, toma presencia en el logos. Pero resulta que logos es lo mismo que la *Αλήθεια* (Alétheia); guarda para sí el carácter ocultante y desocultante. El logos está dispuesto para la alétheia. Pero aquí lo expresado por el logos es *εν Πάντα* (Uno es Todo). Lo Uno es uniente en su esenciar la diferencia entre lo presente y lo ausente. Lo uniente parece un círculo. << *εν Πάντα* dive lo que el Λογός es. Λογός dice como esencia *εν Πάντα*. Ambos son lo mismo⁶⁵⁶>>, de tal manera que, concluye Heidegger, el logos <<nombra Aquello donde acaece de un modo propio la presencia de lo presente. A la presencia de lo presente se le llama entre los griegos *Τὸ εἶναι*, es decir, *Τὸ εἶναι Τῷ ὄντι*, en latín *esse entina*; nosotros decimos: el ser de los entes⁶⁵⁷>>. Parece que desde el umbral de la filosofía de Occidente lo único que ha de ser pensado es el ser de los entes. Aunque Heráclito en su concepción del Logos designa la esencia del lenguaje en tanto que en él, en el Logos se ve la diferencia en lo que se nombra ser del ente, sin embargo, ni Heráclito pensó la esencia del lenguaje como esencia del ser. Heráclito es también un Claro, y éste se convierte en el lugar del estado de desocultamiento. Todos los vértices de la metafísica primera acaban por olvidar esencialmente el ser en tanto que ser. Pero se puede aventurar que en tal estado de desocultamiento se da la diferencia. En lo oculto no hay ni se da la diferencia, Lo que emerge en el estado de desocultamiento es siempre *Physis* y es lo que nunca <<zozobra>>. El *uniente* esencial de la *Physis* es su emerger, es el ser de los entes, aquellos que gustan de ocultarse. No anda muy alejado Parménides con respecto al Logos de Heráclito, pues, partiendo del principio rector del poema en el que dice <<Pues es lo mismo pensar que ser>>, señala que Parménides no dice en ningún momento <<que el pensar sea también uno de los muchos *εἶναι*, uno de los múltiples entes⁶⁵⁸>>. Por lo tanto, la consideración que << Parménides confía el pensar al ser⁶⁵⁹>>, para Heidegger es decisiva esta guarda de la primacía del ser sobre el pensar porque el Logos no está sujetado al pensar subjetivo que refiere la modernidad, en

⁶⁵³ Se sigue la traducción que se ofrece en el Capítulo noveno, Logos, (Heráclito, fragmento 5º), *Conferencias y Ensayos*, op. cit. pág. 179

⁶⁵⁴ Ibid. pág. 182

⁶⁵⁵ "El decir y hablar de los mortales acontece propiamente desde muy pronto como *Λέγειν*, como legen (poner). Decir y hablar esencian como el dejar-estar-junto-delante de todo aquello que está presente extendiendo en el estado de desocultamiento." [204] pág. 183

⁶⁵⁶ Ibid. [213] pág. 191

⁶⁵⁷ Ibid. [219] pp. 196-197

⁶⁵⁸ Ibid. [225] pág. 203

⁶⁵⁹ Ibid. [229] pág. 206

definitiva, para Parménides el *pensar* está *presente* para el *ser*.

En la medida en que el Logos también puede permanecer oculto en el lenguaje, en la palabra de la cotidianidad, el preguntar requiere una escucha que ordena el hablar⁶⁶⁰, que a su vez, se inscribe en lo que se puede o no comprender. La univocidad del ser resulta incuestionable para Heidegger, se pudo rastrear en el Logos como lo que se inscribe en el comprender. Entre el ser y el Logos no cabe mediación del infinito como contrapunto al logos, más bien, invita claramente a su insistencia. El ser insiste en tanto que ente pero es el ente el que busca al ser. El ser de la obra de arte se refiere a la insistencia del *ser* del arte y éste insiste como un *estar* a disposición del ser y del existir⁶⁶¹, ¿no siempre el existir del arte requiere de la temporalidad del Dasein?, este *ente* que su ser consiste en su capacidad comprensora, sobre sus propias posibilidades como *el ser- estar en el mundo*, y es el que en su preguntar descubre el ser y la diferencia ontológica, permite a su vez determinar el impacto de la temporalidad que le constituye al computo del Dasein histórico. De su propio preguntarse, como sucede, se sigue la Historia del ser que es a su vez la historia de la Metafísica. Heidegger en su *Introducción a la Metafísica* rastrea etimológicamente y recuerda que <<la palabra más antigua y más propiamente radical es <<es> *asus* en sánscrito, que significa vida, lo viviente, aquello que sostiene, se mueve y, descansa desde sí mismo: lo autónomo. A ello le corresponden, en sánscrito, las formaciones verbales *esmi*, *esi* y *asmi* (...) ⁶⁶²>>. No es de extrañar tampoco que Nietzsche asumiera que lo que precede a todo ser del ente sea la vida. Este uso de Heidegger de la etimología es parte necesaria para la precomprensión y hallazgo del fenómeno originario que contiene el lenguaje, y como se puede encontrar equivalencias que permanecen ocultas entre las lenguas más antiguas. Estas palabras del sánscrito están ligadas a las palabras griegas, *εἶμι* y el *εἶναι*, en latín *esum* y *esse*. Pero lo que Heidegger pretende es esclarecer un correlato que unifique tanto a todo lo viviente como a todo lo ente, esta región del ser lo encuentra en el término *Physis*, como aquel lugar del aparecer, o como en esta investigación se usa el de comparecer. Cuando la verdad y la apariencia remiten unidas a una experiencia originaria primigenia del devenir, esto se encuentra en la ontología de Nietzsche, entonces es imprescindible dirigirse a cuál es también la verdad que acompaña a este aparecer fenoménico en un lugar (*topos*) que lo haga posible. El ser debe ser habitado y permanecer como lugar unívoco de todas las diferencias como límite, como determinación de su ser propio, este lance se dirige a la consideración ontológica como finitud y presencia de todo cuanto existe. O sea, siguiendo a Heidegger, las tres significaciones que pueden derivarse del ser a su duración como presencia son: vivir, surgir, brotar, muy alejado de un término vacío, abstracto, universal

⁶⁶⁰ "El decir y el escuchar sólo son auténticos cuando se orientan ya de antemano en el ser, en el logos. Sólo allí donde él se manifiesta, la voz se convierte en palabra. Sólo cuando se ha comprendido el ser del ente que se hace patente, el mero oír los rumores se convierten en escucha". Heidegger, M.: *Introducción a la Metafísica*, trad. A. Ackermann Pilári, Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 124

⁶⁶¹ "La estética lo entiende de otra manera: es tan antigua como la lógica. Para ella, el arte es la representación (*Darstellung*) de lo bello en el sentido de lo que agrada como lo agradable. El arte, empero, es el manifestarse el ser del ente. Desde una posición fundamental frente al ser, recuperada de una manera originaria, debemos procurar un nuevo contenido a la palabra <<arte>> y a lo que pretende nombrar.>> Ibid. pág. 123-124

⁶⁶² Ibid. pág. 71

del ser en el que se quedó predispuesto a lo largo de la historia de la metafísica. No se puede confundir la afirmación del ser como universal a que el ser sea unívoco, es decir, no es lo mismo la universalidad del ser que la univocidad del ser, sin esta última consideración sería imposible asumir como esencial la diferencia, en el caso de Heidegger la diferencia ontológica. Los territorios heideggerianos nos adentran a la intensidad con la que fue abordada la *Diferencia* en Gilles Deleuze⁶⁶³, pues ambos consideran la univocidad del ser⁶⁶⁴.

La pregunta por la esencia del ser nos aproxima a la pregunta por la esencia del arte, pues, ambas nos acercan y nos pre- disponen a toparnos con el arte como fenómeno originario. ¿Acaso el ser del arte se muestra como lo más determinado en tanto que abarca la indeterminación del ser? Lo que hace posible al ser del arte es la multiplicidad del ente como ser-cosa-creada, como ser obra en el que opera la verdad en su no- ocultación y en su ocultarse simultáneo. Desde aquí debe comprenderse el ser como un hecho constitutivo de la aperturidad del Dasein⁶⁶⁵.

Aunque en la *Esencia de la verdad*, Heidegger se remite a la *aletheia*, señala que los griegos no estuvieron a la altura de la pregunta adecuada para su esclarecimiento. Pero a partir de ellos, se puede incidir en la experiencia de los griegos, puede ser comprendida como el *no-* ocultamiento, es decir, lo que se nos presenta *sin* ocultamiento, lo que ha sido arrancado de lo oculto. Lo que Heidegger quiere es una transformación de la esencia de la verdad y como es palpable, la verdad entendida como *aletheia*, se aleja de las concepciones de la verdad apegadas a la tradición⁶⁶⁶, a la lógica de enunciados, a la verdad como corrección (*Richtigkeit*)⁶⁶⁷ etc. La esencia de la verdad es la cuestión decisiva, ya apareció en el famosísimo parágrafo & 44 de *Sein*

⁶⁶³ Sobre todo en *Diferencia y Repetición*.

⁶⁶⁴ Este guiño a la problemática de la univocidad del ser se aleja de esta investigación, pero uno de los caminos que se abran a partir de ésta, serán tratados en un escrito posterior cuyo título reza: *Ontología de lo posible. La univocidad del ser, la diferencia y el allá del Límite*.

⁶⁶⁵ "Comprendemos la palabra <<ser>> y con ella todas sus modificaciones aunque parece como si esta comprensión permaneciera indeterminada. Aquello que comprendemos, que se nos *manifiesta* en general de alguna manera en la comprensión, de eso decimos que tiene sentido del ser." Heidegger, M.; Introducción a la Metafísica, op. cit. pág. 81

⁶⁶⁶ "¿Cómo se concibió *anteriormente* lo que hemos aducido con toda obviedad como esencia de la verdad y como esencia de la esencia? En la Edad Media y más tarde se definía: *veritas est adaequatio rei el intellectus sive enuntiationis*, la verdad es la adecuación del pensamiento o del enunciado a la cosa, es decir, la coincidencia con ella, o también *commensuratio*, con-mensurar, un medirse con arreglo a algo. ¿Y cómo se concebía la esencia? Como *quidditas*, como <<quiddidad>>, el ser-qué de una cosa, su género: lo universal de la especie." Ibid. pág. 19

⁶⁶⁷ "Lo que nosotros llamamos lo verdadero, los griegos lo entendían como lo des-oculto, lo ya no oculto; lo que es sin ocultamiento, y por tanto lo arrancado al ocultamiento, en cierta manera lo que se le ha arrebatado. Es decir, para los griegos lo verdadero es algo que no lleva consigo otra cosa a saber, ocultamiento, algo que está libre de él, Por eso, el término griego para la verdad, conforme a su estructura semántica y también conforme a su estructura verbal tiene un contenido distinto que nuestra palabra alemana *Wahrheit*, <<verdad>> (...). El significado de la palabra griega para verdad <<no-ocultamiento>>, inicialmente no tiene nada que ver con *enunciado* ni con *el* contexto específico al que nos trajo el perfilamiento usual de la esencia de la verdad: coincidencia y rectitud. Este oculto y desoculto significa algo totalmente distinto que coincidir, adecuarse, regirse por... Verdad como no-ocultamiento y verdad como rectitud son cosas separadas del todo, como si hubieran surgido de experiencias fundamentales totalmente distintas y no se les pudiera juntar en modo alguno.", Ibid. pág. 22

und Zeit, en la que la verdad no es << un "lugar" para el enunciado (juicio)>>, o que consista en << la "concordancia" del juicio con su objeto>> aunque Aristóteles considera que la <<verdad del juicio fuese el lugar originario y la definiera como "concordancia". Pero la verdad es un fenómeno en estrecha conexión originaria con el ser. A partir de Aristóteles y la interpretación de esta frase παθήματα τῆς φύξης τῶν πραγμάτων ομοιωματα del Interpretatione contribuyó a la <<ulterior formulación de la esencia de la verdad como adaequatio, que usa Tomás de Aquino y antes de él Avicena etc. Una vez expuesto el concepto tradicional de verdad, le resulta necesario volver a la conexión del fenómeno originario de la verdad en relación al ser. << Que el enunciado sea verdadero significa que descubre al ente en sí mismo. Enuncia, muestra, "hace ver" (απαθανσις) al ente en su estar al descubierto. El ser-verdadero (verdad) del enunciado debe entenderse como un *ser- descubridor*. La verdad no tiene, pues, en absoluto, la estructura de una concordancia entre conocer y objeto, en el sentido de una adecuación de un ente (sujeto) a otro (objeto). a su vez, el ser-verdadero, en cuanto ser-descubridor, sólo es ontológicamente posible en virtud del estar-en-el-mundo. Este fenómeno, en el que hemos reconocido una constitución fundamental del Dasein es el fundamento del fenómeno originario de la verdad.⁶⁶⁸>>. La verdad, pues, muestra lo que des-cubre en la medida en que estar-en-el-mundo (In-der-Welt-sein) lo define en tanto que fenómeno originario. Pero parece que hay un momento anterior al fenómeno originario entre verdad y ser, y este modo pre- ontológico conserva para sí la tensión fundante de la disputa primigenia entre Mundo (Welt) y Tierra (Erde), y la intermediación del Lógos⁶⁶⁹. En esta disputa primigenia también debe considerarse la implicación del Dasein porque el ser de la verdad está conectado originariamente al Dasein⁶⁷⁰. No se trata de un rechazo a la tradición del concepto de verdad, sino ir hacia su acontecer originario y apropiarse de él. Recuérdese que esta disposición originaria del Dasein como estar-en-el-mundo posee la forma del descubrir. La obra de arte opera, pone en obra la verdad porque descubre, muestra un mundo. Lo que interesa aquí es forzar el acontecer apropiador (Er-eignis) de lo descubierto (Entdeckete) y lo abierto (Erschlossenene) como el momento más abarcador del ser. Pero el dominio de la esencia de la verdad como aletheia contiene un contrapunto también originario, la no-verdad⁶⁷¹, que no debe ser entendida como lo falso o lo erróneo, es decir, como

⁶⁶⁸ Heidegger, M.; Ser y Tiempo, op. cit. [218-219] pág. 239

⁶⁶⁹ Varios son los escritos en los que Heidegger desarrolla este análisis sobre lo preontológico, en la *Proposición del fundamento*, en sus lecciones sobre *Parménides*, en la misma *Introducción a la Metafísica*, por citar algunos de los más significativos. Se puede consultar el artículo de Berciano, M.; Sinn-Wahrheit-Ort. Tres etapas en el pensamiento de Heidegger. Anuario filosófico, volumen XXIV/1, 1981. Universidad de Navarra.

⁶⁷⁰ "Ser-verdadero, en tanto que ser- descubridor, es una forma de ser del Dasein. Aquello que hace posible este descubrir mismo necesariamente deberá ser llamado "verdadero" en un sentido más originario. Los fundamentos ontológico-existenciales del descubrir mismo ponen por primera vez ante la vista el fenómeno más originario de la verdad. Descubrir es una forma de ser del estar-en-el-mundo." Heidegger. M.; Ser y Tiempo, op. cit. [220] pp. 240-241

⁶⁷¹ "La no verdad es no-verdad en la medida en que le pertenece el ámbito de procedencia de los aún no (des-)desocultado en el sentido del encubrimiento. En el des-ocultamiento como verdad está presente al mismo tiempo el otro <<des>> de una segunda negación o restricción. La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento. La verdad es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio abierto en el que se adentra y desde que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente." Heidegger, M.; El origen de la obra de arte, op. cit. [49] pág. 52

inadecuación. Recuérdese que la condición de *arrojado* del Dasein implica, que el <<Dasein está cooriginariamente en la verdad y en la *no-verdad*⁶⁷²>>. De ahí la existencia del Cuidado (Sorge) y de la Caída (Verfallen), y de la permanente aperturidad del comprender para descubrir, desocultar el acontecer apropiador (Ereignis) y el suceder del Claro (Lichtung) en el que los entes llegan a ser entes en tanto que ser-ente. El desvelamiento (Unverborgenheit), que es lo que urge, necesita de un lugar que sea más ente que el ente, que esté en permanente apertura, abierto y cercado por la abisal nada, es el Claro (Lichtung), que permite que el ser del ente llegue a ser. Este es el caso también de la obra de arte, aquí, en el arte se recrea la misma disputa. La obra (de arte) es en sí misma, en tanto que pone en obra la verdad, ocultamiento-desocultamiento. Por esto la obra pertenece a un ámbito de disputa o combate que abarca todas las posibilidades de ser obra de arte que sucede entre el Mundo y la Tierra. Abriendo un mundo y cerrándose-sobre-sí- misma un mundo, es decir, retirada hacia la tierra. El pólemos de Heráclito deja patente el carácter prefenomenico de la disputa entre Mundo/Tierra.

No es por casualidad los ejemplos de obras de arte que elige Heidegger para ver más claramente esta tensión que genera la disputa en clave preontológica. En la mirada hacia el templo nos abre al ámbito sagrado y lo hace visible, el templo se edifica, se eleva dejando patente el aparecer esencial del concepto de physis, como resultado de un lugar que remite originariamente al combate. Lo que funda un mundo se abre a la opacidad, también, de la Tierra, a lo que se oculta. << ¿Para qué poetas?⁶⁷³>> son junto a los filósofos los que habitan el *Claro*. Este Claro es un poetizar, una estancia o lugar tanto del sentido como de la verdad. Ahora desde el análisis que efectuará Heidegger sobre Hölderlin logrará que la profundidad del poeta le aproxime a otro nuevo opuesto. Hölderlin no evoca al *Mundo* como lugar de sí mismo, sino se dirige al *entre*⁶⁷⁴ que hay entre la Tierra y el Cielo, porque aquí se abre el espacio, y desde la situación de mediación el arte de la palabra y no sólo ella, se está pensando en la escultura y en las artes plásticas en general, está la medida que da el *lugar* del hombre.

⁶⁷² Ibid. [223] pág. 243

⁶⁷³ El análisis de Hölderlin aparece principalmente en los siguientes escritos: ¿Para qué poetas?, *Caminos de Bosque* (Holzwege), trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1995; <<...poéticamente habita el hombre...>> *Conferencias y artículos* (Vorträge und Aufsätze), trad. E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994; <<Retorno a la patria/ a los parientes>, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, <<Como cuando en día de fiesta...>>, <<Recuerdo>>; El cielo y la Tierra de Hölderlin; El poema. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Introd. de E. Trías, trad. J.M. Valverde, Ariel, Barcelona, 1983

⁶⁷⁴ "Todo decir acerca del ser [Seyn] (...) tiene que nombrar al evento-apropiador, ese entre del entremedio de Dios y ser ahí (Da- sein), mundo y tierra y siempre decidiendo con *sentido intermedio* elevar el fundamento intermedio como a-bismo a la obra disponiente. Este decir nunca es unívoco en el sentido de la aparente univocidad rectilínea del discurso habitual, pero tanto menos que éste es sólo equívoco o plurívoco, sino únicamente nombrado con instancia ese entre del disputante acaecimiento. El entre es la simple voladura, que el ser [Seyn] acaece en el ente, hasta entonces retenido en su propia esencia y así todavía no nombrable. Esta voladura es el claro para lo oculto. Pero la voladura no dispersa, y el claro no es un mero vacío. El entre, que hace volar *reúne*, lo que se mueve a lo abierto de la disputante y rehusante pertenencia, *hacia el a-abismo*, desde el cual cada uno (el dios, el hombre, el mundo, la tierra) se esencia de retorno a sí y así deja al ser [Seyn] la única decisión del acaecimiento apropiador." Heidegger, M.; 270. La esencia del ser [Seyn] (El esenciarse), *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento* (Beiträge zur Philosophie (von Ereignis)), trad. D. V. Picotti, Biblioteca Internacional Martín Heidegger/Almagesto/ Biblos, Buenos Aires, 2003 ,[484-485] pp.382-383

En ese *entre* habita poéticamente el hombre. Ese *entre* que puede ser habitado dimensiona el horizonte existencial y el comprender del hombre, la relación *Tierra-hombre-Cielo*, esta la medida del habitar poético <<poetizar es medir>>, y medir no es una representación, un cálculo. ¿Acaso medir es un acto, una acción cumplidora de la medida del poetizar? ¿Es acaso una *insistencia*? La esencia del hombre se va en el poetizar y habitar la medida, tal medida la toma el poeta (Hölderlin) con lo divino desde su condición mortal. Lo desconocido, el Dios, mide al poeta y al hombre en tanto que permanece un ser desconocido y es revelado <<por medio del cielo⁶⁷⁵>>. Escuchar al Dios es ir hacia el habitar de la esencia del hombre; sólo así se puede habitar la tierra. El hombre está en el entre- límite y lo que aparece es lo desconocido del Dios. Sólo el cielo nos proporciona la claridad de lo oculto del Dios. Sin embargo, señala Heidegger, que en la tierra no hay medida. <<El poetizar es el originario dejar habitar⁶⁷⁶>>. Ahora bien, si poetizar pertenece a la misma esencia del hombre en su habitar, la *medida* puede ser propia o impropia. Se vuelve al planteamiento de Ser y Tiempo sobre lo auténtico y lo inauténtico. No todas las épocas el poetizar propio ha acontecido. Aquí Heidegger penetra desde Hölderlin en las fauces románticas y de sus poetas como Novalis, pero también bebe de las fuentes del tardoidealismo por ejemplo de Schelling y las *Edades del Mundo*. Sin mencionar la tensión generada entre la Hélade y Hesperia con la que los versos de Hölderlin confrontan, como se mencionó en los Prolegómenos de esta investigación, el terreno de los dioses huidos y el desierto de la modernidad, de la razón sin tregua. Heidegger sitúa a la poesía como la primera de todas las artes y la primacía del poeta frente a otros artistas por estar más cercano a la verdad como aletheia. Fundar mundos y ampararlos es habitar también la tensión y vivificar en el presente la trama huida de lo que ha sido ocultado a través de los sucesivos olvidos. Cuando el poeta señala la procedencia de la *medida* y del *entre*, rememora lo ya perdido, el canto emerge de lo más profundo para revelar, entre el Cielo y la Tierra, la esencia misma del esenciar del lenguaje en el que aparece, se muestra el ser. Lo *siendo sido* es el lugar del poeta que funda, allá en el mundo la medida que surge desde la tierra que mira al cielo. Del mismo modo que el hombre mira desde la tierra la nervadura del cielo que le habla del dios desconocido, así le dice dónde se encuentra, cuál es el lugar de su propio ser. ¿Dónde están los dioses huidos, aquellos que Grecia vivía tan próximo?, ¿a dónde está el Dios único, que una vez se hizo hombre y ahora anda allá? La tensión de la modernidad con el mundo de los griegos escenifican el olvido del ser y avanza al cumplimiento nihilista de la técnica y la ciencia. Pero en clave filosófico este acercamiento desde <<el poeta de poetas>> como es Hölderlin contrasta con otros poetas que entienden ese estar abierto inversamente, como es el caso del Rilke.

Por lo tanto, poetizar es la nueva *Lichtung*, el *entre* esclarecido, la *tierra*, el *cielo* y lo *sagrado*. Para pertenecer al poetizar hay que escuchar el poema, hay que preguntar

⁶⁷⁵ "La medida consiste en la manera como el dios que permanece desconocido es revelado *en tanto que* tal por medio del cielo. El aparecer del dios por medio del cielo consiste en un desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. De este modo el dios desconocido aparece como el desconocido por medio de la revelabilidad del cielo. Este aparecer es la medida con la que el hombre se mide" Heidegger, M.; *Conferencias y artículos* (Vorträge und Aufsätze), trad. E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994, [192] pág. 172

⁶⁷⁶ Ibid. [196] pág. 176

desde el habitar. Tierra y cielo se copertenecen al modo en que la relación de pertenencia permita revelar el habitar del hombre como límite entre tierra y cielo, es decir, lo sagrado. Poetizar es escuchar a Grecia porque poetizar es en esencia lo que determina el habitar como destino. Destinar es llevar el siendo sido a la dimensión que le corresponde. Se interpela al viaje, al abierto de las voces que reclaman o cantan la relación tierra/cielo. Las cuatro voces indican, destinan esta relación en los cantos nocturnos y en el decir solitario del poeta que lo recibe, y se dirige al origen, a las voces de la Tierra, el Cielo, del Dios, y del Hombre en su "infinita" pertenencia. Poetizar la propia medida de las voces, he aquí al poeta que se arroja al habitar. No se llega a un fin en tanto que Ítaca, sino que siempre se está en el viaje. ¿A dónde se ha huido la pertenencia de las voces?

Sólo lo fundado en el arte, porque contiene más verdad que la ciencia, acoge el *entre* y posibilita el que poéticamente habite el hombre en la pertenencia *in- finita* de la belleza del centro, allí brilla Grecia, el centro es el comienzo, el mostrarse y hacerse patente lo propio del comienzo que es su propio fin; <<Lo propio de su poema no lo ha inventado el poeta. Le ha sido asignado⁶⁷⁷>> ¿Qué es lo que poetiza el poeta en el tiempo sin Dios⁶⁷⁸? El nombrar del poeta a los dioses es dar voz al silencio, porque el poeta nombra la presencia de una ausencia palpable, ir hacia el reclamo de los dioses es ir al silencio, a lo previo del tiempo, incluso al sin lugar de lo acontecido, la lejanía del tiempo, ese lugar al que retoma el habitar del poeta, para el poeta se tensiona en el silencio. Algo de la *palabra* se ha dado la vuelta y se ha ido a la mañana. El hombre es testimonio de la pertenencia a la tierra y es aprendiz de ella pero con la mirada al cielo crea y destruye o hace aparecer un mundo. El arte es dado en el lenguaje al hombre. Por el lenguaje se va al lugar de lo abierto, al ser, pero también al peligro y a la pérdida, <<el bien más peligroso>> sirve de custodia pues donde hay lenguaje que se pregunte se habita un mundo. << El ser del hombre se funda en el lenguaje⁶⁷⁹>>. Sin embargo, el poeta funda lo que permanece, lo lleva a la medida del tiempo, retorna desde la palabra, la voz que nombra a los dioses, y los interpela. El verso cae a lo abierto y aparece lo allá cercado de lo oscuro para dar medida de lo que somos⁶⁸⁰. Para que el ser sea, y también sea fundado y pueda ser conocido como ente. <<La esencia del lenguaje comprende la esencia de la poesía>>, y sea ella, la poesía, el fundamento de la historia, <<Dichten ist Andenken>> (poetizar es recordar) es un destinar. El arte, aún, es el manantial del ser, no huido como los dioses, y el ser no se ha ocultado en el

⁶⁷⁷ Heidegger, M.; Poema. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Introd. de E. Trías, trad. J.M. Valverde, Ariel, Barcelona, 1983, pág. 196

⁶⁷⁸ "Pero porque están tan cerca los dioses presentes/ debo estar yo como si estuvieran lejos, y oscuro en las nubes/ debe estarme su nombre; sólo.../ me los nombro yo en silencio... El poeta se ve <<obligado>> a un decir que <<solamente>> es un nombrar en silencio. El nombre es que habla ese nombrar debe ser oscuro. El lugar desde el que debe nombrar el poeta a los dioses, debe ser de tal modo que los que han de ser nombrados en la presencia de su venida le estén lejanos, y así precisamente sigan siendo los que vienen. Para que esa lejanía se abra como lejanía, debe el poeta retrotraerse de la cercanía de los dioses que le apremia y <<nombrarles sólo en silencio". Ibid. pp. 199-200

⁶⁷⁹ Heidegger, M.; La esencia de la poesía, op. cit. pág. 59

⁶⁸⁰ "<<Pero lo que permanece, lo fundan los poetas>> (IV,63). Con esta frase se ilumina nuestra pregunta por la esencia de la poesía. Poesía es fundación por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se funda? Lo que permanece. Ibid. pág. 61

olvido, más bien el ente no totaliza todo el ser. Hölderlin como Heidegger retoman la primigenia experiencia de la *Physis* porque ésta aparece como surgir o brotar, como un *claro de lo abierto*⁶⁸¹.

De la intensa dedicación de Heidegger a Heráclito, en el que busca la pregnancia originaria de la diferencia ontológica que emerge en el sentido y presencia de la verdad entendida siempre como *aletheia*, le conduce al punto de inflexión de la dialéctica heraclítea, pero despeja en este mismo punto el sentido del logos como verdad de lo que difiere. Este diferir es origen como movimiento que actúa, es decir, lo que aquí se ha llamado acción, porque la finalidad, un telos liberado del fundamento, está implícito en la acción, y no en lo fundamentado al estilo de la metafísica y de su *acabamiento*, porque ese *telos* no puede ser administrado moralmente a priori bajo el trascendente o sombra de "Dios" y como un único dios omnipresente, es decir, bajo categorías en las que el sujeto *sujeta* las posibilidades de su conocimiento a su conciencia. Lo que se cree en esta investigación es que en la conexión Nietzsche- Heidegger, en estos asuntos, vence Nietzsche al vislumbrar los movimientos vitales de las fuerzas primigenias desde la dimensión de Dionisos- Apolo, hasta las rutas que atraviesa ontológicamente la voluntad de poder en su nexo con el Eterno retorno, y cuya forma originaria se encuentra en el arte. Pero el mismo arte es un devenir, donde el ser es el *devenir* mismo del ser, el pólemos de Heráclito como fenómeno del No olvido del ente en el ser, es decir, en esto consiste el *poder*. El poder es un querer de las fuerzas primigenias, lo que Nietzsche, quizá llame voluntad. Este exceso es una acción del ser como devenir, devenir que difiere y que retorna selectivamente, como son los movimientos o los opuestos en perfecta comunión o lucha para ser lo que son, pura inmanencia en cuanto diferir de las fuerzas. Por eso en esta investigación se aleja y se sitúa en las antípodas de la interpretación final del análisis heideggeriano sobre Nietzsche, centrado en la Voluntad de poder como la expresión máxima de la filosofía de la subjetividad y por lo tanto como traca final o acabamiento de la era de la metafísica. El concepto de verdad que maneja Nietzsche como interpretación no puede ser reducido a la Voluntad de poder y sobre todo a la consideración de que con él se cumple el acabamiento de la Metafísica. En la Khere heideggeriana, obviamente, tuvo un enorme calado el inmenso mirar hacia Nietzsche, de hecho, el llamado 2º Heidegger explora y confronta su pensar al lado de los auspicios nietzscheanos, en un largo periodo que abarca aproximadamente desde 1937 a 1961. La premisa subyacente en esta exploración que dirige el sentido de la ontología del filósofo de Röcken gira sobre que la propia Voluntad de Poder no es más que el efecto del devenir. No sería del todo cierto, que en el pensamiento de Nietzsche la voluntad de poder junto con el Eterno retorno estuvieran aún enconados en que el ser de lo ente sea ente en su totalidad. Hay indicios más que sobrados de que la plena dirección supuestamente óptica no organiza totalmente el escenario de Nietzsche y mucho menos el del arte. La Vida no sólo es el terreno precedente del ser sino que despeja al ser mismo como arte por ejemplo, el arte

⁶⁸¹ "Debe salir a lo abierto aquello que sustenta y penetra al ser en su totalidad, rigiéndolo. El ser debe quedar abierto para que aparezca lo que es. Pero precisamente eso que permanece es lo transitorio. (...) El poeta nombra a los dioses y nombra a todas en lo que son. Ese nombrar no consiste en que algo ya conocido antes sea provisto sólo de un nombre, sino en que al decir el poeta la palabra esencial, mediante esa denominación, lo que es resulta nombrado como lo que es. Así es conocido el ente. Poesía es auténtica fundación del ser. Lo que permanece, nunca es, pues, creado a partir de lo transitorio." Ibid. pág. 61

trágico insiste en el ser como de- venir.

La obra, su esencia pone en conexión ontológica ambos términos (ser- lo ente, arte- obra) como el lugar limitante entre ellos. Esto resulta crucial para superar a los planteamientos estéticos, y aunque Hegel recuperó el arte en un sentido ontoteológico lo hizo con miras a desplegar el sentido infinito de la razón y la superación de la idea con respecto a lo sensible, aunque el arte se convirtiera en visor del espíritu⁶⁸². La hondura del análisis que realiza Heidegger recupera al arte como un nexo existencial y ontológico para el ser humano con el anclaje de una ontología de la finitud en contraste con una ontoteología de la presencia como razón infinita o espíritu infinito. La tierra no es la materia, del mismo modo, que la obra de arte no es un objeto dentro de la estructura de un mundo construido de subjetividades. No es de extrañar que en el preguntar ontológico lo vierta sobre cómo se concibe la "cosa" como se ha visto.

La verdad no está en la <<evidencia>>, siempre tiene una significancia negativa en Heidegger, en el contacto inmediato de cualquier cosa dada, si algo como cosa se muestra implica una interpretación comprensora. El arte es pues un camino de bosque, está trazado de un modo diferente según el caminar, ya hay algo en el origen, en la procedencia del camino que aparece y se inserta en el bosque, a su vez el bosque permite encontrarse con otros caminos, aunque a veces se pisa donde no hay camino y las huellas se pierden en lo no caminado. Sin el ser humano no cabe ser, y además se estaría en la opacidad de lo ente en tanto que solo ente. El vínculo entre Ser y Arte es originario, de la misma manera que entre Ser y Mundo, por eso también se copertenecen. Ser/Arte/Mundo llegan a ser lo que son por el vínculo, éste es lo que puede ser pensado como ontología, el orden en el que se muestra el ser del arte, ser del mundo, o el ser en tanto que ser. El vínculo, a su vez, remite a lo que *une* y *separa* porque en el acontecer, sea el del arte, el del mundo o el del ser ultiman la instancia que ontológicamente los une y separa, el tiempo, la temporeidad del carácter del ser del Dasein. Y la primacía de lo originario en todo acontecer tiene la virtud de dirimir el carácter temporalizante de toda la existencia. Por eso, el ser insiste como ser, el arte se *piensa* como instancia del ser y el mundo como lugar de apertura de la *verdad* del ser o en este caso del ser del arte; <<Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad⁶⁸³>>

⁶⁸² Ibid. pág. 101

⁶⁸³ Heidegger, M.; El origen de la obra de arte. op. cit. [59] pp. 61-62

e) El Arte y el Lugar⁶⁸⁴ de la Diferencia

Entre el ser y el arte acontece un claro (Lichtung), y en ese esclarecimiento de la obra de arte se funda un mundo propio. El arte es un camino-viaje originario que también se dispone hacia el ser. El ser del arte es la hendidura que hace diferir el ser (del ente) como obra, ésta en tanto que habita construye un mundo en relación a la tierra como disputa. El foco central de la diferencia entre ser y ente es que en el origen del arte, su ser, se funda también en la disputa Mundo/ tierra. Que el sentido y la verdad del ser en el viaje del arte, encuentra una morada implícita en el carácter temporal del ser en tanto que ser. Que ese estar en presencia de la obra pone al límite su verdad y su no-verdad, es decir, se muestra en la posibilidad de su ocultarse-desocultarse (aletheia). Lo decisivo del Dasein es el recordar (Andenken) para salvar al ser de su ocultación como ente. El límite es lo que se descubre del ser en relación al ente; límite que funda desde la finitud la temporalidad en conexión a la aletheia. Lo que predispone a la aletheia es la disputa. Lo que une y separa el ser del mundo. Si la obra de arte expone un mundo y produce la tierra, la verdad (aletheia) se muestra, acaece en el combate mundo/tierra bajo el horizonte del ser y su límite temporal e histórico. Otro modo de la verdad es el poetizar, como se ha visto, éste también se predispone al ser; el arte como poetizar de la obra transfigura la simbiosis arte-artista-obra. El poetizar se predispone desde la Lichtung (esclarecimiento) al acontecer del ser. La esencia del arte está en el destino de la esencia de la poesía. La verdad es un círculo cuyo centro gravitatorio es el ser, porque lo que siempre se excede al círculo es el ser. Por eso, arte y lenguaje se disponen hacia la diferencia ontológica, hacia la distinción entre ser y ente, incluso al nexo entre ambos, pues, finaliza de modo "uniente", y unívoco del ser; y esto o hace posible porque está, claramente, en el carácter temporal del ser. Poetizar es habitar la morada del "tiempo" del ser, es navegar radicalmente todas sus ínsulas y fundar la inevitable disputa entre el mundo y la tierra. Transformar la precaria conformación de la decisión propia e impropia que surge también como orden del tiempo, es decir, el Dasein puede ser absorbido por la onticidad, por la trama subjetiva del nihilismo que subyace bajo el ocultamiento del ser.

Si los dioses andan huidos y la existencia del Dasein está sometida a lo impropio o inauténtico, entonces, se está bajo el imperio de la técnica, la máquina, el objeto, la

⁶⁸⁴ Aquí *lugar* enuncia el tercer momento del pensar de Heidegger en el que *Lugar* ha de ser entendido como *Ortschaft* (Lugar del ser). Esta topología del ser tiene su entrada en *Carta sobre el humanismo*, y *Desde la Experiencia del pensamiento* (Aus der Erfahrung des Denkens) ambas en 1947. Conceptos clave de este periodo serán de *Ge-stell*, *Geviert*, *Gegend*, *Lichtung*, pero, sin lugar a dudas será en *Ereignis* donde unifica toda la fuerza de los anteriores, pues implica la determinación del lugar en un juego de tiempo-espacio. Aunque es un concepto que aparece a mediados de la década 1930, toma fuerza, en <<El Principio de Identidad>> (*Der Satz der Identität*) en *Identidad y Diferencia*; pero sobre todo en los *Beiträge zur Philosophie* (Vom Ereignis (Aportaciones a la Filosofía, Acerca del Evento) de los años 1936/37, en este sentido coincide con la intensidad del análisis de Heidegger sobre la *Voluntad de poder*, obra que aún siendo programada por Nietzsche abandona tal proyecto y queda como otras reflexiones recogidas en sus *Fragmentos Póstumos*. Aquí se asumirá la *Ereignis* como el hilo conductor para la comprensión del arte como uno de los lugares o pertenecientes al lugar del ser, en los que se hace presente, así en la poesía u otras artes como el escrito dedicado a Chillida... El ser no será pensado desde lo ente, más bien, el Ser será pensado desde el ser mismo (*Seyn*) como el acto de acaecimiento del Ser. También la diferencia podrá ser pensada como diferencia en relación al ser y no sólo como *diferencia* en relación a lo ente. Las incursiones en el ámbito del arte estarán, pues, sujetas a estas estancias que abren la reflexión de Heidegger.

mercancía, la nada. Por eso es necesario el viaje que pre-dispone adentrarse al camino, e iniciar la pregunta en su carácter ontológico y desenvolverse en lo que queda inexpressado e impensado. Si el lenguaje es la casa del ser, el ser humano es el lugar de la connivencia del ser con la verdad; el diálogo fuerza saber mirar desde el logos la premura de la verdad. Ser y verdad es lo mismo, aunque es lo no igual y donde la temporalidad se desprende desde la diferencia entre ser y ente. Y en el "juego" de desocultación ocultación, la presencia evoca siempre el carácter temporal e histórico del ser, y del ser del Dasein, del ser del ente, del ser del arte etc. La historia del ser es la historia de su olvido en la metafísica. Ver esos momentos de tensión, de combate primigenio, en cada apertura es uno de los objetivos que giran circularmente en el pensamiento de Heidegger y que le aproxima a posturas teológicas y una añoranza idealista y trascendente como en el tardoidealismo de Schelling. El arte desde este punto de vista circular en el encuentro con lo originario, perdura como forma arcaizante, casi cosmogónica y sobre todo cargado de secuelas metafísicas. Su diferencia ontológica es un círculo, como la redonda verdad de Parménides, siempre el círculo, el siempre ir y venir del movimiento de la esfera. Es una diferencia planetaria, destinal, finita, que apuesta por la perseverancia del ser del ente, siempre hacia su descubrimiento debe orientarse el pensar filosófico-poético. Disponerse a su escucha para "salvarse" de la indigencia del Dasein como arrojado a la existencia, sin fundamento.

La realidad del ser se muestra en el círculo. Cada vez que la circularidad se apropia del pensar, éste puede disponerse para el habitar del Dasein. Pensar es también construir desde el habitar, ir entonces, a la realidad del ser es volcarse al origen del habitar mortal en el que se "funda" el ser del hombre, porque la significación del ser humano como mortal es estar en la tierra, y dar sentido al habitar es abrigar y cuidar el construir. Toda finitud de la diferencia ontológica que se resuelve entre la disputa en la que está el origen del ser del arte, Mundo/Tierra, para Heidegger, requiere de una unidad que entrelaza originariamente este habita: Tierra, cielo, los divinos y los mortales, es la llamada Cuaternidad⁶⁸⁵. Si *poéticamente habita el hombre*, éste habitar da sentido y verdad al arte, como ya ha sido ampliamente expuesto. Ahora lo originario está en el sentido de la obra arquitectónica. La esencia, origen de la arquitectura está también en el habitar, pero el lenguaje-*palabra* se retira. La perseverancia del poetizar es un hacer en el sentido de un don hacia lo abierto del construir, es decir, la perseverancia del arte arquitectónico es dejar ser, que es el construir mismo, ya sea el habitar⁶⁸⁶. El ser del arte como arquitectura es el dejar ser del habitar constructor. Ahora bien, el ser arquitectónico está coligado al ser del *lugar* que es un habitar. Por eso

⁶⁸⁵ "Esta unidad de ellos la llamada Cuaternidad. Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (mirar por). Los mortales habitan en el modo como cuidar la Cuaternidad en su esencia. Este cuidar que habita es así cuádruple." Heidegger, M.; Construir, habitar, pensar, *Conferencias y artículos*, op. cit. [144] pág. 132

⁶⁸⁶ "Los griegos piensan la Τέχνη, el pro-ducir, desde el dejar aparecer. La Τέχνη que hay que pensar así se oculta desde hace mucho tiempo en lo tectónico de la arquitectura. (...) El pro-ducir que construye *tampoco* estaría determinado de un modo adecuado si quisiéramos pensarlo en el sentido de la Τέχνη, griega originaria sólo como un dejar aparecer que trae algo pro-ducido como algo presente en lo presente. La esencia del construir es el dejar habitar. La cumplimentación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. *Sólo si somos capaces de habitar podemos construir.*" Heidegger, M.; *Conferencias y artículos*, op. cit. [154-155 pp. 140-141

construir no debe ser confundido con edificar; construir es abrir y mostrar la apertura del habitar, y éste a su vez, según Heidegger, en la unidad de la Cuaternidad⁶⁸⁷. Lo que hay *acontece*, es pues una apertura que consiste << En salvar la tierra, en el recibir el cielo, en la espera de los divinos, en el conducir de los mortales acaece de un modo propio el habitar como el cuádruple cuidado (mirar por) de la Cuaternidad. Cuidar (mirar por) quiere decir: custodiar la Cuaternidad en su esencia⁶⁸⁸>>. La arquitectura, como arte del poetizar y del habitar, custodia, aviva, otorga el lugar en el sentido de espaciar el límite-frontera en el que converge la cuádruple instancia como unidad, es decir, el espacio es la frontera (territorio) que da lugar y sentido a todo habitar del ser humano, porque tal espacio aviva la finitud, la existencia de ese ser que está arrojado, es decir, del ser humano como mortal.

Heidegger se alejará del arte que representa o copia las <<cosas presentes>> de nuestra cotidianidad incluyendo en este representar los ámbitos en los que la tecnificación es el hilo conductor, a modo de axioma, o constructos matemáticos, es el caso del arte abstracto. Y aquel arte que representa los símbolos cristianos en su pretensión de traer un reino y hacer aparecer un mundo supranatural, tal y como lo vivió Heidegger en su época de formación y juventud⁶⁸⁹. Se interesará por aquellos artistas de diversos ámbitos como la arquitectura, escultura o la música en la que sus obras preparan el otro *inicio*. No sólo ha de verse las implicaciones del ser del ente o de la obra en sí misma como ente, sino al ser del arte pues avivan y posibilitan el evento apropiador del ser mismo (Seyn). El arte, que esencia el poetizar, deja que los materiales sean e inciten a que su ser se dé a la apertura, pues, da medida y límite como ser- creado la obra ya se dis- pone al Ser. La colaboración con Chillida, en este sentido es fundamental porque el ser del arte y la obra de arte muestra su *pertenencia*, no solo al sentido y a la verdad de ser, como se ha descrito anteriormente en esta investigación en relación a la gran obra de 1927 (*Ser y Tiempo*), sino que el modo de *hacer* arte excede con mucho los usos tradicionales de entender el saber artístico como una técnica sobre los materiales, envueltos en la onticidad y los valores culturales del aquí y ahora, figurativo, objetual, representacional etc.. Sin embargo, después de indagar sobre el habitar, construir y pensar, el lance va dirigido no solo al salto al origen (Ur- sprung), y antes sobre el sentido del poetizar, más bien, se está ya en el *Lugar* del Seyn (Ortschaft). Por lo tanto, la obra de arte habla por sí misma, y lo que se muestra es una copertenencia en el Lugar (del ser) entre el hombre como Da- sein y el Seyn⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ "El puente es una cosa de este tipo. El lugar deja entrar la simplicidad de tierra y cielo, de divinos y de mortales a una plaza, instalando la plaza en espacios. El lugar avía la Cuaternidad en un doble sentido. El lugar *admite* a la Cuaternidad e *instala* a la Cuaternidad. Ambos, es decir, aviar como admitir y aviar como instalar se pertenecen el uno al otro. Como tal doble aviar, el lugar es un cobijo de la Cuaternidad o, como dice la misma palabra, un *Huis*, una casa. Las cosas de este tipo son viviendas, pero no moradas en el sentido estricto." Ibid. [153] pág. 139

⁶⁸⁸ Ibid. [145] pág. 132

⁶⁸⁹ "El arte, por tanto, el arte de verdad no representa metafóricamente algo suprasensible, ni representa de manera realista nada: no expone algo (un significado ideal, por caso), sino que nos pone en el <<Entre>>: en el delgado límite entre el cielo y la tierra, en el que se da la convivencia humana: la vida social, la polis, como en el famoso estásimo de la Antígona sofoclea, en el coro pone al hombre en su lugar propio..." Heidegger, M.; *Observaciones relativas al arte-plástica-el espacio. El arte y el Espacio*. Introd. F. Duque, trad. M. Sarabia, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, 2003 , pp.39-40

⁶⁹⁰ Se utiliza la misma grafía de Heidegger y que se mantiene en las traducciones de los escritos de

(Ser en sí mismo). El arte, como lugar del *acaecimiento apropiador* (Er-eignis)⁶⁹¹, es considerado por Heidegger, emulando a Aristóteles en decir que la poesía es más filosófica y rigurosa que la historia, << el arte es más filosófico que la ciencia. (...) y más riguroso, es decir, más cercano a la esencia de la cosa,...>>⁶⁹².

Ir hacia la cosa misma del Dasein es ir hacia la constitución ontológica más originaria. Y si la comprensión del ser pertenece a la propia existencia del Dasein, esta existencia se funda en la Temporalidad. En definitiva, <<la condición de posibilidad de la comprensión del ser es la temporalidad misma.⁶⁹³>>. Ahora bien, la *Temporaneidad* (Temporalität) - dice Heidegger- no coincide con la *Temporalidad* (Zeitlichkeit). Pues, la temporaneidad <<debe mostrar que, en la analítica existencial, la temporalidad representa el horizonte desde comprender el ser⁶⁹⁴>>, la única manera de poder abarcarlo es fenomenológicamente porque el ser se hace visible, comparece así, como determinación temporánea. La distinción entre ser y ente es el fundamento de la diferencia ontológica, pero se ha tratado desde la relación del ser del ente. Sin perder el fenómeno de la temporalidad instaurará la unidad de las tres dimensiones del tiempo, para ello se separará de la ontología tradicional⁶⁹⁵. Pero una vez que este análisis es comenzado en *Ser y Tiempo*, se debe orientar desde otro ángulo, ya alejado del pensar el ser en referencia al ente, se trata ahora que de esta diferencia ontológica se ocupe sólo de una de las partes que la integran, la del Ser mismo (Seyn), es decir el acá de la diferencia (ontológica) deja en sombra a lo ente, aunque no se pierde esta conexión. Ahora bien, pensar el Seyn mismo es disponerse hacia lo inexpresado, es decir, el ser mismo y el tiempo es lo impensado. Se trataría de dimensionar el Ser mismo que aunque se caracterice por su ocultamiento al mostrarse el ser del ente, en este retraimiento (paso- atrás) puede mostrarse el comienzo en un movimiento inverso a la metafísica. ¿Puede, acaso, mostrarse el ser mismo? Si esto es posible es en el pensar, es la tarea del pensar la que en su ocuparse lo posibilite, y no sólo desde el sentido del Da-sein. El Ser mismo (Seyn) puede mostrarse en el *Er-eignis* (acontecimiento apropiador). Se dirige este pensar-acontecer a lo propio del tiempo y del Ser mismo, lo más originario, lo preontológico, no se encontrará en la temporalidad extática horizontal que se desarrolla en *Ser y Tiempo*, más bien en *Tiempo y Ser* puede ser fenomenológicamente experimentado en el acontecimiento apropiador. Y esto requiere

este periodo. Cuando escribe *Seyn* se refiere al ser en sí mismo, y *Ser* cuando se dirige al ser desde la historia de la metafísica o del ser.

⁶⁹¹ Heidegger separa Er-eignis cuando quiere acentuar el sentido de eignen (apropiarse), podría entenderse, pues, como evento-apropriador o como acaecimiento apropiador, tal y como Félix Duque ha sugerido en varias traducciones.

⁶⁹² Ibid. pág. 91

⁶⁹³ La cita prosigue: "*Por tanto, es de ella de donde se debe extraer aquello a partir de lo cual comprendemos algo como ser.* De la temporalidad (Zeitlichkeit) depende la posibilidad de la comprensión del ser y, de este modo, la posibilidad de la explicación temática del ser, de su articulación y de sus múltiples modos, o sea, posibilidad de la ontología misma" Heidegger, M.; Los problemas fundamentales de la fenomenología, prólogo y trad. de J.J. García Norro, Trotta, Madrid, 2000, [323] pág. 278

⁶⁹⁴ Idem

⁶⁹⁵ En esta investigación no da lugar para profundizar en el desarrollo de la Temporalidad-temporaneidad que se desarrolla en *Ser y Tiempo*, pero, sin embargo, en relación al arte y el lugar de la diferencia tiene inicialmente su fuente en la conferencia *Tiempo y Ser* que dio en 1962.

previamente hallar que el Seyn constituye por sí mismo un acontecer de la verdad pues dirige todo el sentido de la verdad determinada en la historia del ser. Para que el acontecer apropiador pueda acaecer como tal, no puede suceder desde el Ser o el tiempo mismo por separado, en relación a lo que son, sino que es necesario aceptar que lo "es" de modo alguno es lo mismo que "Se da", es decir, ni el Ser es, ni el Tiempo es, más bien se anuncia una estancia preontológica (lugar como *Topos*) en el que se da el Ser y se da el Tiempo⁶⁹⁶, por lo tanto, el ser del arte está implícito en este se da el Ser (es gibt Sein), se da el tiempo (es gibt Zeit), porque el arte es uno de los lugares del ser y un nuevo inicio, comienzo en tanto que evento. El artista que propicia a que su obra sea una transposición para este se da (tiempo- ser) ya está en el acontecimiento propicio, está dispuesto para el evento. Este dejar-estar-presente es la clave de este estado de abierto, es decir, desocultar. Este se da en el estar-presente es la clave de estar en estado de abierto; este se da en el estar-presente es un *don*, una donación por eso el ser no "es" se da (en el desocultamiento). Como se da el ser acontece el ser mismo. La historia del ser no es más que el cómo acontece el ser. Esta vía del se da, de la donación previa, se da el Ser, conduce a la otra parte de la conjunción al se da del tiempo. Antes de nada, no cabe confundir el estar-presente (la presencia) con la sucesión de los ahora con la que desarrolla Aristóteles en su Física, la problemática ontológica del tiempo, porque como se verá la postura de Heidegger se encuentra en las antípodas. Se da el tiempo, se da el Ser, se da, el "Da" del Da- sein, tal comparación del "Da" (donación) toma todo su sentido en el Ereignis. El arte asume implícitamente este estado del se da en tanto que ya le es propicio el poder estar en el estado de abierto como *die Lichtung*⁶⁹⁷ (Claro, esclarecimiento), pues lo Claro lleva implícito el Lugar rodeado de lo ente como ser de lo ente en el que se desoculta. En todo evento propicio se da el se da.

El Seyn es pensado como presencia, pero ésta ya ha sido investigada en los ángulos de la metafísica desde el tandem Aristóteles- Agustín de Hipona⁶⁹⁸ especialmente. La propuesta de Heidegger en Tiempo y Ser pretende mostrar qué sentido tiene el Ser mismo como presencia, si es determinado por el tiempo o si el tiempo es determinado por el Ser. Pero se ha insinuado que es el acaecimiento apropiador el que determina a su vez la relación tiempo y ser. Esta relación es una copertenencia en la que el tiempo determina el Ser mismo como ser-presente, pero a su vez el Ser mismo es determinado como presencia⁶⁹⁹. Sin adentrarse en un desarrollo más elaborado sobre este arduo asunto es imprescindible dejar constancia que esta copertenencia no se establece por separado, desde ellos mismos, sino en la dimensión

⁶⁹⁶ "No decimos: el ser es, el tiempo es, sino: se da el ser y se da el tiempo", Heidegger, M.; Tiempo y Ser, *Tiempo y Ser* (Zur Sache des Denkens), trad. de M. Garrido, incluye también, *Protocolo de un seminario sobre la conferencia <<Tiempo y ser>>*, *El Final de la Filosofía y la Tarea del pensar*, trad. J.L. Molinuevo, y *Mi camino en la Fenomenología*, trad. F. Duque, Tecnos, Madrid, 1999

⁶⁹⁷ "Llamamos a esa puerta, que hace posible el que algo aparezca y se muestre, *die Lichtung*", Heidegger, M.; *El Final de la Filosofía y la Tarea del pensar*, op. cit. pág. 85

⁶⁹⁸ "Las dos grandes interpretaciones antiguas del tiempo que desde entonces han impuesto su pauta. la ya mencionada de Agustín y el primer gran tratado sobre el tiempo de Aristóteles, son también, con mucho, las investigaciones más extensas y auténticamente temáticas sobre el fenómeno tiempo." Heidegger, M.; *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, op. cit. pág. 281

⁶⁹⁹ Másmela, C.; Martín Heidegger: *El Tiempo del ser*, Trotta, Madrid, 2000

del se da, porque el perseverar de la apertura en la copertenencia en ese desocultamiento- ocultamiento primordial, eso que se dice cómo lo mismo y el se da es sencillamente una donación, la procedencia de ese se da es Ereignis, es decir, el se da (del tiempo y del Ser) se expresa en tanto que permitir- (la) presencia (Anwesenlassen) de lo (ya) presente. El permitir está en el "da" porque posibilita la presencia como donación (Gabe). El destino del ser está en la donación, en el se da porque el carácter histórico se efectúa en el se da el Ser, Heidegger lo nombra como donación destinal (geschickhaftes) en tanto que presencia. La historia del ser articula los modos distintos del dar(se) la donación. Estos entrecruzamientos siguen girando fenomenológicamente y está dentro del círculo de la donación, este girar está dentro del nuevo comienzo antes iniciada (Kehre). El ser y el tiempo como donación conlleva un mutuo otorgamiento puesto que se copertenecen. En el rasgo de la donación como se da el tiempo no quiere decir otra cosa que da medida al por-venir, y a lo sido, al presente en el que se deja ser la presencia. Lo que se sabe es que el presente en el sentido de la presencia está en relación al desocultamiento. Pero, como insiste Heidegger, el estar-presente quiere decir permanecer. Pero esta permanencia es un aguardar, preservar (Gegenwart); por lo tanto lo que se da del tiempo es un estar-presente en el que se designa preservar, un aguardar del Ser mismo en la presencia. El presente de la presencia es el acceso mismo de perseverar en el acontecimiento apropiador. No hay una presencia absoluta ni remite a la inmediatez de lo real, no es tampoco un enumerar el tiempo en relación al movimiento (Aristóteles). Se ha de insistir que fenómeno y acceso a la presencia, que es estar-presente (Anwesenlassen), puede contener un estar-ausente (Abwesenheit), lo que se retrae es descubrir el ocultamiento que supone este paso atrás que pretende desligar el ser del ente. En este vaivén se hace crucial la determinación del mostrarse mismo que mantiene y preserva el otorgamiento custodiado del ser y del tiempo. Una vez desligado el ser del ente, se puede ver más claro que se otorga donación del ser, de tal manera que un dar compone el actuar del destina⁷⁰⁰. << En el destinar del destino del ser, en la regalía del tiempo se muestra un apropiarse, un superapropriarse, que lo es del ser como presencia y del tiempo como ámbito de lo abierto en lo que uno y otro tienen de propio. A lo que determina a ambos, ser y tiempo, en lo que tienen de propio, esto es, en su recíproca copertenencia, lo llamamos: el acaecimiento [das Ereignis]. Lo que esta palabra nombra, sólo lo podemos pensar ahora desde lo que se anuncia cuando se mira con ojo avizor al ser y al tiempo como destino y como regalía, allí donde ser y tiempo tienen asiento y origen.⁷⁰¹>>.

La Khere, este nuevo comienzo o inicio parece centrarse en una transformación que no se sale del círculo de la Pregunta por el ser. Este se da, dimensiona el Lugar del ser, y es introducido por Heidegger en la conferencia de 1962 intitulada como *Tiempo y ser*. Se ha dicho que toda singularidad copertenecen a ese se da y sin ese dar no podría ser entendido el acaecimiento apropiador y acaecer como tal. La conferencia *Tiempo y Ser* se inicia con la conexión de que lo que hay que pensar es la presencia como presente. Cuál es el lugar del tiempo con respecto al Ser y la presencia; en esta búsqueda el fenómeno que queda determinado, una vez explorado el se da, es la donación, con ella se produce la posibilidad de desligar el ser del ente y en esta misma

⁷⁰⁰ "A un dar que se limita a dar un don, su dávida, y que, sin embargo, se reserva a sí mismo y se retira a un tal dar lo llamamos destinar" Heidegger, M.; *Tiempo y ser*, op. cit. pág. 28

⁷⁰¹ *Tiempo y ser*, op. cit. pág. 38

donación procede el tiempo mismo también. Esta relación en juego de la donación en la <<conjunción de tiempo y ser>>, mirando desde el Ser mismo el tiempo. Porque <<Ser quiere decir: estar presente, dejar-estar-presente: presencia.⁷⁰²>> La permanencia de la presencia, el estar-presente exige una dimensionalidad temporal⁷⁰³. El tiempo se dispone para alcanzar la presencia, es decir, hacerla presente; este alcance, afectado por la unidad de la donación y el Ereignis, la donación del tiempo puede ser o no ser alcanzado por el ser humano, aunque el <<tiempo no se da sin el hombre⁷⁰⁴>> ni es un producto del hombre, si hay una unidad del tiempo auténtico cuya dimensión temporal se caracteriza -según Heidegger_ por ser tetradimensional. La presencia conforma el juego y la reciprocidad entre lo *sido*, el presente y el por-venir. Situando la *atemporalidad* del Instante, pero el Instante no es el *sin* tiempo, no es tampoco un presente desligado del pasado y del futuro. Por de pronto, El tiempo no es en sí mismo nada temporal como si fuese un ente. El espacio-tiempo no está entre el movimiento y la distancia entre *ahoras* que se puede enumerar y calcular porque tenemos mente, sino que ese espacio-tiempo se orienta a estar abierto. Resulta imposible adjudicar a las tres dimensiones habituales del tiempo la dimensionalidad del estar-presente. Si <<El tiempo auténtico es tetradimensional⁷⁰⁵>> la cuarta dimensión aportará la determinación del estar-presente (Anwesenheit), las mantiene separadas pero próximas. Ese estar presente mantiene abierto lo *sido*, el presente y el pro-venir. Ese presente es un advenir. En conclusión, <<El dar en el <<Se da el ser>> se mostró como destinar y como destino de la presencia en sus transformaciones epocales. El dar del <<Se da el tiempo>> se mostró como regalía esclarecedora de la región tetradimensional. En la medida en que en el ser como presencia se anuncia algo así como el tiempo, se robustece la ya mencionada conjetura de que el tiempo, cuádruple regalía de lo abierto, se deja hallar como el <<Se>> o <<Ello>>, que da el ser, es decir, el estar-presente⁷⁰⁶>>. El Ereignis contiene una relación con el mismo y determina, a su vez, la relación de copertenencia entre el tiempo y el ser. Es este acaecimiento apropiador (del se da el ser, se da el tiempo) el que otorga verdadero Lugar (del ser) esta presencia en el que deja-estar-presente, lugar en tanto esclarecimiento del espacio-tiempo. Sin embargo el Er-eynig, nos ha conducido del ente al ser, y de éste a la presencia, y de la presencia al tiempo como donación junto al Ser mismo. ¿Acaso el Ereignis es otro giro circular en el que el comienzo y el final quedan impensados en la demora del acá de la diferencia (ontológica)? También en el Ereignis acontece un ser-presente ocultándose. El Instante, el que se ha mencionado antes, irrumpe como un estar-presente, es decir, que el acaecimiento apropiador como instante deja-estar-presente la tetradimensión del tiempo. El tiempo procura y el instante instaure como estar-presente el acaecimiento apropiador. El instante del Er-eynig aproxima las cuatro dimensiones, el instante de lo *sido*, del por-venir, de lo *siendo*. ¿Es acaso el instante el

⁷⁰² Ibid. pág. 30

⁷⁰³ "Advenir como todavía no presente, extiende y aporta simultáneamente lo ya no presente, el pasado, y a la inversa éste, el pasado, se extiende y aporta simultáneamente al presente. Decimos <<simultáneamente>> y con ello adjudicamos al recíproco extenderse de futuro, pasado y presente, esto es, a su propia unidad, un carácter temporal." Ibid. pág. 33

⁷⁰⁴ Ibid. pág. 36

⁷⁰⁵ Ibid. pág. 35

⁷⁰⁶ Ibid. pp. 36-37

que dirime el acá de la diferencia ontológica como tal? ¿El lugar de la diferencia es lo que se ha quedado impensado?

El acaecimiento apropiador y la disputa asignada a una decisión en la que se funda la historia del ser, como podría ser la historia del arte, está en cada una de las singularidades. Esta singularidad y su unidad propia sólo pueden ser nombradas bajo la esencia del ser (Seyn). No hay, pues, propiedades de cada singularidad y no podría ser motivo de disputa, sino que es desde el evento lo que puede ser mentado como lo propio de la esencia de ser de la cosa singular, es decir, su poder ser, de su esenciarse, se dispone al ser (Seyn). Lo que vuelve a aparecer es el círculo que se esencia en su circularidad en el evento o acaecimiento apropiador (Er-eignis). Por eso la necesidad del *entre*, porque remite a la pertenencia de todo lo que se muestra en el acaecimiento-apropiador. Cuando se pregunta, por la obra de arte, su origen no ha de entenderse que la esencia sea atemporal como es el hilo conductor de la historiografía del arte. Pero ya preguntar ha de situarnos en la superación tanto de la Estética como de la Metafísica, porque ambas se dirigen al ente mismo como sólo cosa u objeto. La Estética y la Metafísica tienden a lo mismo⁷⁰⁷. Sin lugar a dudas, cada cosa singular tiene su *lugar*, es en sí misma una acción que se dispone al esenciar del ser (Seyn). Este *Lugar* del ser contiene la dimensión del *se da*, que remite a lo ya abierto como espaciar⁷⁰⁸, piénsese en el *Peine del viento* de Chillida, en el que debe ser entendido la Er-eignis. Esto dicho debe ser explicado desde la misma raíz en la que se dejó inacabada en *Ser y Tiempo*, incluso más allá de los *Problemas fundamentales de la fenomenología*⁷⁰⁹ que fue considerada como la continuación de la gran obra de 1927. Es conveniente abrir una breve pausa argumentativa, ¿dónde se está en la investigación? Si se piensa el arte que *piensa* el arte, ha de hacerse (su hacer siempre dispuesto al ser) habitando ya en y desde la asunción de la diferencia ontológica (Ontologische Differenz), pero parece que ya no está en la mera distinción entre ser y ente, sino más bien en perseverar en el

⁷⁰⁷ "La pregunta por el origen de la obra de arte no tiende a una comprobación vigente atemporal de la esencia de la obra de arte, que al mismo tiempo pudiera servir de hilo conductor a una explicación historiográfica retrospectiva de la historia del arte. La pregunta se encuentra en íntima conexión con la tarea de superación de la estética, es decir, al mismo tiempo, de una determinada concepción del ente como de lo objetivamente representable. La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica con la metafísica como tal. La misma contiene la posición fundamental occidental con respecto al ente y por consiguiente también el fundamento con respecto a la esencia del arte occidental y a sus obras. La superación de la metafísica significa la restitución de la primacía de la pregunta por la verdad del ser ante toda explicación "ideal", "causal", "trascendental" y "dialéctica" del ente. La superación a la metafísica no es ningún rechazo vigente, sino el salto a su primer comienzo, sin querer renovarlo, lo que permanece historiográficamente irreal e históricamente imposible." Heidegger, M.; *Aportes de la filosofía. Acerca del evento*, op. cit. [503-404] pp. 396-397

⁷⁰⁸ "Espaciar es libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que largamente se demora el aparecer de lo divino. Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre privación de espacios sagrados que, a menudo, se remontan largo tiempo atrás. Espaciar es libre donación de lugares. En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer." Heidegger, M.; *Observaciones relativas al arte-plástica-el espacio. El arte y el Espacio*, op. cit. pág. 127

⁷⁰⁹ Nos referimos esencialmente a la 2ª Parte, en las que hay un único capítulo que trata de la diferencia ontológica, donde el Tiempo y la Temporalidad son las claves para comprender lo aquí dicho. Heidegger, M.; *Problemas fundamentales de la fenomenología*, prólogo y trad. de J.J García Norro, Trotta, Madrid, 2000, pp. 277-393

Claro (Lichtung), en el Ereignis (acontecimiento o evento apropiador) que puede ser habitado. El ser del arte consiste en dejar ser tal acontecer... como lugar del ser y de la verdad. El arte se convierte en un destino en tanto que su esenciar es habitable, poetizador, modo del lenguaje como casa del ser, sencillamente el *lugar* (Ort) del ser. Si todas las bellas artes pertenecen a la unidad del arte, a su propia esencia, y con cierta distancia a la propuesta de Heidegger de privilegiar a las artes de la palabra como la poesía, todas permiten "vivenciar", habitar y perseverar en el acá de la diferencia ontológica, y disponerse hacia el Ser mismo (Seyn).

§10 G. Deleuze, *Diferencia y Arte*

Hay siempre en el pensar una urgencia, una habilitación de lo excesivo, de la intensidad con la que somos afectados. Urgencia porque los signos, las señales son desbordados, trastorna la vida, el aire y los cuerpos. Eso que nos habilita para pensar es la experiencia, el tiempo del sentido, el Afuera que irrumpe como convergencia de las fuerzas. Se trata de que la potencialidad del pensar no pueda estar sometida a un objeto cualquiera, y que este pensamiento no se ajuste a un criterio de verdad lógica que se adecúe a nuestras capacidades y facultades cognitivas con la exigencia de ser fundamentado. Pero a partir de la urgencia de pensar, lo que se nos presenta inmediatamente, en su singularidad es un movimiento, y en la medida que somos afectados por él la acción que efectuamos está dentro del ser de lo sensible. El movimiento siempre tiende hacia el desplazamiento, y la tarea será ver en ese pensar cuáles son sus singularidades, cómo operan sus líneas y entrecruzamientos, sus conexiones, sus fugas. Pensar es problematizar, no es un pensamiento urbanizado desde toda la extensión subjetiva, sino un acontecimiento. Pensar es devenir, aquello en lo que la singularidad nos dice de sí misma lo que es. Y mientras eso se produce hay una desintegración de lo subjetivo y lo objetivo. Pensar es dar fuerza a la transgresión de todos los techos del pensamiento, formalizado en un lenguaje oficial y apegado a un poder, al poder que ejerce la Historia de la filosofía; a modo de Edipo filosófico, la academia, las leyes, los Estados, la ciencia, la religión, los que son verdaderos poderes. Pero la filosofía es otra cosa, <<no es un poder⁷¹⁰>>, es o pertenece a otro asunto, la filosofía no puede hablar con los poderes, siempre está alerta, en creación, se prepara a desenmascarar sus tretas, sus maquinarias, sus estructuras. Pero la filosofía no entra

⁷¹⁰ "Es verdad que la filosofía es inseparable de una cierta cólera contra su época, pero también que nos garantiza serenidad. Ello no obstante, la filosofía no es un Poder. Las religiones, los Estados, el capitalismo, la ciencia, el derecho, la opinión o la televisión son poderes, pero no la filosofía. La filosofía puede implicar grandes batallas interiores (idealismo-realismo), etc.), pero son batallas irrisorias. Al no ser un Poder, la filosofía no puede librar batallas contra los poderes, pero mantiene, sin embargo, una guerra sin batalla, una guerra de guerrillas contra ellos. Por eso no puede hablar con los poderes, no tienen nada que decirles, nada que comunicar: únicamente mantiene conversaciones y negociaciones. Y, como los poderes no se conforman con ser exteriores, sino que se introducen en cada uno de nosotros, gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos." Deleuze, G.; *Pourparlers* (PP), *Conversaciones*, trad. de J.L. Pardo, Pre-textos, Valencia, 1995, pp. 9-23

en el poder como un contrapoder, no entra oponiéndose, ni participa en la dialéctica como negación o síntesis, Se negocia, se filtra, corrompe continuamente este entuerto de los poderes, la filosofía anda a <<martillazos>> como lo especifica Nietzsche. Transgrede las entrañas del poder. Invierte los valores hasta disolverlos en lo que son, puras fábulas, puros simulacros. La filosofía no es un saber, es un producir, es la creación de conceptos para la diferencia. En contraste se desea insertar en esta tarea de pensar, un *acontecimiento- Deleuze*. Tal acontecimiento es lo que ira mostrándose en este *hablar para hablar*. Un *acontecimiento- Deleuze* que está cargado de la intensidad de las *verticalidades rizomáticas* de las que dispone su ontología; ejes vibrantes, nomádicos, contruidos y atravesados por el deseo. Estos ejes son dinámicos y están en el movimiento de la ontología deleuziana, desde la cual se producirá su ontología del arte. Los apartados que aquí se exponen se dirigen a mostrar cuáles son las conexiones imprescindibles de su análisis y singularidades de las obras y los autores elegidos como experimentación y mostración de la creación artística, según este criterio se han elegido estos aspectos en su carácter ontológico:

- a) <<Pourparlers>>
- b) Diferencia, Inmanencia y Univocidad del ser
- c) El Devenir y el Acontecimiento
- d) *Diferencia* y Arte: afectos, perceptos

Tales ejes, aquellos que van surgiendo en cada trama problemática que aborda, se convierten en una exploración y en una experimentación, y todas las problemáticas son analizadas desde las singularidades concretas, en contraste con un esquema o método en una situación subjetiva y representativa. Cada singularidad está provista de su acción concreta e inyectada de deseo impersonal, los conceptos que surgen desde estas singularidades se relacionan con otros conceptos, y tales cruces conceptuales son los que fluctúan creando una textura rizomática. Se sitúa esta postura en sus convergencias ontológicas, y sus trazos irán tomando cuerpo hasta que sostengan la propia línea de esta investigación. No hay pues algo así como estética⁷¹¹ en el sentido tradicional de la palabra, algo apartado de su propia trama ontológica y dispositiva que funcione aparte. Rara vez Deleuze habla particularmente de Estética y si lo hace es en referencia a la ligadura metafísica de la representación cuya máxima se concentra en las obras figurativas. La exégesis del análisis deleuziano no es más que una *búsqueda* de las fuerzas que atraviesan a las obras literarias, y obviamente es igual de importante el cine, la pintura o la música. Por lo tanto, su ontología se produce con y a través del arte en la que la experimentación rasga y descentra las categorías asentadas e inamovibles de la tradición filosófica con su uso presente. Cada libro, como cada obra (de arte) debe ser considerada como una máquina asignificante, el reto es ver cómo funciona, qué efectos produce, que pasa y cuál es el grado de intensidad. Una obra sea

⁷¹¹ Esta investigación se aleja del intitulado *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, de A. Navarro Casabona (Tirant lo Blanch), Valencia, 2001), resulta difícil poder calificar el manejo de las obras de arte que realiza Deleuze como estéticas; por otra parte resulta imprescindible su lectura porque atraviesa toda las vinculaciones del arte con la trama a su vez ontológica en la que se expanden las multiplicidades.

filosófica o no, se relaciona con el exterior, con el Afuera⁷¹².

¿Hacia dónde nos conduce este *acontecimiento- Deleuze*?, ¿Por qué la tarea de pensar sobre la vida, el Ser, el acontecimiento se co- determinan con la diferencia, y el devenir? ¿Es la expresión “co-determinarse” estrictamente deleuziano? Se parte anunciando los preludios experimentales, sus encuentros hasta insertarse de lleno en este *acontecimiento- Deleuze*, ésta va a ser nuestra línea de investigación, de lo que disponemos en la apertura filosófica deleuziana.

Cualquier aproximación interpretativa, unitaria, acabada, cerrada es decir, cualquier aplicación de un método clásico o académico estrangula las intenciones y posibilidades del filósofo- Deleuze. Esta aproximación asume de algún modo este riesgo de asfixiar sin querer los avatares de esta filosofía, pero se sabe que no es un secuestro, tan sólo se prepara un robo conceptual, lo señala sin ningún tipo de pudor Deleuze: << Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan sólo una larga preparación. Robar es lo contrario de plagiar, de copiar, de imitar o de hacer como. La captura siempre es una doble- captura; el robo un doble- robo; así es como se crea un bloque asimétrico y no algo mutuo, una evolución a- paralela, unas bodas, siempre <<fuera>> y <<entre>>. Una conversación sería precisamente eso.⁷¹³ >>

a) <<Pourparlers>>

Hablar para hablar (Pourparlers), ver cómo suena la velocidad por la que se *descentra* su descentramiento, no puede ser de otro modo, con un acercamiento lineal, trázese la línea-vectorial exploratoria necesaria, sin más recurso que forzar el sentido/sin sentido. En éste hablar para hablar o conversación con esta filosofía es imposible evitar que se descentre su descentramiento, siendo más exactos, este escribir para escribir descentra momentáneamente el sentido operativo y filosófico de Deleuze. Quizá se va a “traicionar” la filosofía de Deleuze, más bien se arrebatará de su movimiento una velocidad atronadora y conceptualmente torrencial. Se ha de situar en esas Mil Mesetas (*Mil plateaux*) y aunque no se pongan cercas ni cotos, sólo interesan ciertas mesetas por el momento, no se pretende habitar sus cimas, en eso consistirá la única lealtad a la propia disposición filosófica de Deleuze. Intentamos su uso para nuestro beneficio, para nuestro interés, es una herramienta, una incursión potencial, diferir de su diferencia en diferencias múltiples y excesivas.

Y este *escribir para escribir* es una traición más, pero una enriquecedora traición esperada. Él la ha ejercido con brillantez con pensadores tan absolutamente intempestivos como Spinoza, Hume o Nietzsche, y obligado es también añadir a la escuela estoica, a Lucrecio, Escoto, o Bergson. Parece tener cierta fascinación por una línea “maldita” del pasado filosófico, y quizá se adentra en todos sus surcos filosóficos con cierto toque histriónico, una incursión que pilla por sorpresa sin perder el rigor, husmeando en los problemas hasta llevarlos a decir más de la lectura historicista al uso, porque lo que importa es pensar, crear conceptos tomarlos desde sus recovecos en sus

⁷¹² Deleuze, G.; PP, op. cit. pp. 9-23

⁷¹³ Deleuze, G. y Parnet, C.; *Dialogues (D)*, *Diálogos*, trad. J. Vázquez, Pre-textos, Valencia, 1980, pág.11.

nuevos usos, que contesten dentro de una problemática. Perfectamente se podría incluir como un instrumento necesario por su co-pertenencia a esa línea “maldita”, que forcejea en y con la historia del pensamiento. De todos ellos le han interesado sus bordes, sus márgenes o como gusta decir el propio Deleuze sus líneas de fugas, para este filósofo creador, la tarea de pensar consiste en hallar los segmentos energéticos, sus posibilidades fluctuantes, inventar y crear conceptos que insistan en romper la verticalidad de lo real, preferible a la imagen del árbol está la de la hierba. Este tesoro y modo de operar engendra un bebedero conceptual para la filosofía. Y nuestra sed no concede más demora al respecto. Si bien, siempre se puede tener la tentación de presentar a Deleuze como un filósofo molesto, esquivo. Pues, las indagaciones deleuzianas fueron especialmente inoportunas, nadó contra corriente presentándolos, y llevando a estos “filósofos malditos” o intempestivos, de nuevo al tendido filosófico, rastreando con ellos lugares recónditos casi imperceptibles. Si, terriblemente impertinentes sus análisis, deliciosamente subversivos para un joven estudiante francés sumergido en el tenderete académico de los años 40, cargados de escuelas: marxistas, fenomenólogos, neokantianos, estructuralistas, freudianos, hermeneutas, analíticos...; corrosivos avatares sus inclinados amores por el empirismo de Hume, Spinoza o su maestro Nietzsche, pero tan necesarios para pensar, que se nos dan ahí en su palabra, con sus/ nuestros problemas, con sus apoteósicos racimos conceptuales para saciar nuestra embriaguez.

<<Pensar es siempre experimentar, nunca interpretar, pero la experimentación es siempre actual, acerca de lo que emerge, de lo nuevo, lo que se está formando. La historia no es experimentación, ella representa únicamente el conjunto de las condiciones prácticamente restrictivas que permiten experimentar algo que escapa a la historia. Sin la historia, la experimentación quedaría indeterminada, incondicionada, pero la experimentación no es histórica sino filosófica⁷¹⁴>>. “Orientarse en el pensamiento” como recuerda Deleuze, no necesariamente conduce a pensar, es postular la dimensión de una subjetividad implícita en una imagen de pensamiento (dogmática)⁷¹⁵.

Deleuze considera que la historia de la filosofía no tiene por qué basarse en lo que dijo un determinado filósofo, aunque sí orientar o mostrar guías de entradas claramente entendidas: << La historia de la filosofía no debe decir lo que ya dijo un filósofo, sino aquello que está necesariamente sobrentendido en su filosofía, lo que no decía y que sin embargo, está presente en lo que decía ⁷¹⁶>>. En filosofía no importan las descripciones sino los problemas, por eso en relación y conexión a los problemas tratados, a los que se quiere dar a luz, cabe un espacio pensado. La trama del problema y sus conceptos también deben alcanzar lo impensado. El filósofo deviene lo que es según el problema y la posición que opte ante el espacio problemático en el que alinee el pensamiento como estrategia. Pero hay algo en esa estrategia que opera y

⁷¹⁴ Deleuze, G.; III. Michel Foucault. PP, op. cit. pág. 165

⁷¹⁵ Deleuze, G.; La imagen del pensamiento, *Diferencia y Repetición*, op. cit. pág. 276. También sintetiza en ocho postulados la *imagen dogmática del pensamiento*, hasta hacer patente que el auténtico pensamiento es sin imagen. En otro momento de este mismo texto nos dice: “La imagen del pensamiento no es sino la figura bajo la cual se universaliza la *doxa*, elevándola al nivel racional. “ Ibid. pág. 229.

⁷¹⁶ Deleuze, G.; PP, op. cit. pág. 216

acciona, previo a todo pensar creativo. Deleuze se acerca a la Historia de la filosofía en función del mecanismo conceptual con el que el autor elegido aborda el problema. Se mete en sus entrañas y lleva su pensamiento, de un Hume, de un Kant, o de un Spinoza, Bergson etc., a sus propias líneas de fuga, a sus entrecruzamientos, impregnando un mapa de relaciones, conexiones que van diferenciándose de la imagen del pensamiento, aquellas consagradas a la interpretación histórica de los textos. Estos incisos en la Historia de la filosofía van animándose a proseguir la veta iniciada por Nietzsche, para descentrar el núcleo de la construcción filosófica y el fundamento de la subjetividad. Su inmersión a ese núcleo se lanza sobre tres ejes: *impresión, pliegue y expresión* (Hume, Leibniz, Spinoza).

Necesariamente debemos lanzar una clave inicial: es un filósofo "antisistema". Considera que la historia de la filosofía instauro y prefigura el pensamiento de los filósofos, más de aquellos que acumulan cierto éxito, los que son absolutamente imprescindibles, los oficiales (Platón, Leibniz, Kant, Hegel, o más tarde Heidegger...), leerles, estudiarlos con determinadas pautas consagradas y pactadas. Como si para poder *Pensar* no tuviéramos más que seguir un mero camino lineal, interpretado, como si los problemas estuvieran petrificados, significados, substanciados, atravesados quizá por un análisis contextual conductor, un análisis burocratizado, impositivo, con un lenguaje conceptual supeditado a sistemas cerrados cuya consecuencia inmediata es la aparición de adeptos, seguidores, esos que les encanta supeditarse y formar núcleos de interpretación "en torno a", así la aparición de escuelas- custodio (las siempre presentes escolásticas) donde ensimismados y ordenados extienden la defensa de tal o cuál interpretación, siempre al acecho de interpretaciones o propuestas heterodoxas. Deleuze descontamina con esta actitud esa *imagen del pensamiento* que la historia de la filosofía a través de su academicismo nos pre- condiciona, << La historia de la filosofía siempre ha sido el agente de poder dentro de la filosofía, e incluso un papel represor: ¿cómo queréis pensar sin haber leído a Platón, Descartes, Kant y Heidegger, y tal o tal libro sobre ellos? Formidable escuela de intimidación que fabrica especialistas del pensamiento, pero que logra también que todos los que permanecen fuera se ajusten tanto o más a esta especialidad de la que se burlan. Históricamente se ha constituido una imagen del pensamiento llamada filosofía que impide que las personas piensen.⁷¹⁷>>. Pero ¿quiénes son sus adversarios?, sobretudo Hegel, la dialéctica, el siempre giro hacia lo idéntico, las abstracciones sin contenido singular, que todo pase por la conciencia, que prime el pensar sobre el ser.

Pero a diferencia de pensadores como Heidegger no está interesado en consumir una superación de la metafísica, ni mucho menos considera que la filosofía esté en estado de agonía. Si el lugar de la filosofía es crear conceptos ha de hacerlo midiéndose ante los nuevos rivales (<<la informática, la comunicación, la promoción comercial...>>). Estos rivales que se apropian de los usos conceptuales y creativos tienen una vinculación económica, estrictamente comercial y sus actos se sitúan en la racionalidad capitalista, la filosofía, que ya se dijo que no es un poder, << si muere, al menos será de risa.⁷¹⁸>>. Por lo tanto, la filosofía es creadora, revolucionaria, los conceptos dinamizadores e intentan satisfacer una necesidad, vierten extrañeza, hacen

⁷¹⁷ Deleuze, G.; D, op. cit. pág. 17

⁷¹⁸ Deleuze, G.; P, op. cit. pág. 217

girar el pensamiento admitido, el concepto no será una mera opinión, una habladuría. Todo concepto conlleva una paradoja, es decir, no hay conceptos solutorios sino controvertidos. Aprender a ser un filósofo desenmascarando esa otra línea correcta, oficial y poderosa. En este sentido Nietzsche parece más cercano, de ahí que la afirmación de que Deleuze es un intempestivo, un excesivo, compromete a su pensamiento y al nuestro a un exceso interesante, nos sitúa a determinar qué entendemos por tal y sobre todo por qué, en qué deviene. ¿Pero es posible no caer en esto, en dar cobertura a la aparición de seguidores deleuzianos? ¿Cómo evitarlo? Necesitamos un acercamiento, un encuentro, un punto de inflexión que al menos nos facilite el camino o incluso una brújula que nos guíe.

b) Diferencia, inmanencia y univocidad del ser

Es cierto que la *diferencia* está en el <<aire de la época>> y se puede leer sus signos y discernirlos. Este aire ya había sido comenzado, y se encuentra ya en la diferencia ontológica, en la separación entre el ser y el ente que desarrolló Heidegger, en los intentos estructuralistas con sus caracteres diferenciales que coexisten en un mismo espacio, pero también está en el aire de la época el arte de la novela contemporánea que gira especialmente en torno a la diferencia y a la repetición. Este aire de profundísima fuerza es un aire antihegeliano, antidialéctico, en el que se cuestiona abiertamente la necesidad del fundamento. Lo que se somete a demolición es un conocimiento basado en la conciencia, en la relación sujeto-objeto. En definitiva, según Deleuze, la diferencia y la repetición sustituyen los ejes centrales de la filosofía de la subjetividad, de la totalidad y del todo como representación. Pensar la diferencia en sí es desprenderse de lo idéntico y de lo subjetivo, es dejar de comprender el mundo como una representación. En el sustancioso *Prefacio de Diferencia y Repetición*⁷¹⁹ ya deja indicadas todas estas consideraciones.

Deleuze no es heideggeriano⁷²⁰, aunque su entramado filosófico permanezca en el indiscutible rigor esencial de lo ontológico. La pregunta que se deriva de la ontología entra en simbiosis perfecta con la univocidad del ser. La radicalidad ontológica está en la indiscutible univocidad del ser⁷²¹. El ser es/ está en la diferencia misma. La Ontología deleuziana aborda otro gran olvido, el de la *Diferencia*, siempre sometida a los por menores de la Identidad, de la generalidad. Y sin embargo el ser es afirmación. El análisis heideggeriano de la diferencia ontológica entre el ser y el ente va dirigido al problema y la ubicación que acompaña al olvido del ser. La diferencia no puede ser reducida a su representación. Este olvido de la diferencia se produce por la primacía de

⁷¹⁹ Deleuze, G.; *Diferencia y Repetición*, trad. A. Cardín, Júcar, Gijón, 1988.

⁷²⁰ "Es totalmente cierto que en todo lo que tú has escrito está presente el tema de una imagen del pensamiento que impediría pensar, que impediría el ejercicio del pensamiento. Sin embargo, tú no eres heideggeriano. Tú prefieres la hierba a los árboles y al bosque. Tú no dices que aún no pensamos, que hay un porvenir del pensamiento que se enraíza en el pasado más inmemorial, y que todo lo que hay entre los dos estaría <<oculto>>. Porvenir y pasado no tienen mucho sentido, lo que cuenta es el devenir-presente: la geografía y no la historia, el medio y no el principio ni el final, la hierba que está en el medio y que crece por el medio y no los árboles que tienen copa y raíces." Deleuze, G. y Parnet, C.; *Diálogos*, trad. J. Vázquez, Pretextos, Valencia, 1980, pág. 29

⁷²¹ Badiou, A.; *Deleuze. "El clamor del Ser"*, trad. D. Scavino, Manantial, Buenos Aires, 1997.

la Identidad en los postulados metafísicos. Pero también la primacía de la identidad sobre la diferencia somete a esta última, tal y como Deleuze lo expone en *Diferencia y Repetición*, << cuando se somete al cuádruple yugo de la representación: la identidad en el concepto, la oposición en el predicado, la analogía en el juicio y la semejanza en la percepción⁷²²>> porque la razón que determina los elementos de la representación son las formas que se vinculan al principio de razón suficiente⁷²³. Cada una de estas cuatro raíces de la representación hace impensable la diferencia. Donde hay representación e imagen del pensamiento *no* hay diferencia. Y si no es pensada se disuelve en el no-ser. Por eso, uno de los criterios de la investigación de Deleuze es que la diferencia no esté vinculada a lo negativo ni a la contradicción, su ontología de la diferencia no es un pensamiento que se *opone a*. Así que pensar la diferencia en sí misma supone pensar <<la relación de lo diferente con lo diferente, independientemente de las formas de representación que los conduce a lo mismo y lo hacen pasar por lo negativo⁷²⁴>>. La diferencia debe ser desprendida del primado de la Identidad propia del mundo de la representación, para que aparezcan las fuerzas que la repetición como reproducción de lo idéntico desplazaron sus diferenciales. Una vez que la Identidad es pensada desde la identidad aparezcan las fuerzas que actúan <<bajo la representación de lo idéntico>>, entonces, al verse las fuerzas se verá la repetición misma, en la que se ocultan las estructuras que han desplazando la diferencia, y puede a través de la repetición emerger.

Esto es posible porque la diferencia no opera como negación al no estar subordinada en lo idéntico. Una ontología de la diferencia se mueve en los nexos antihegelianos de la época; pero también tendrá una postura crítica ante el racionalismo y el fundamento que sostiene al sujeto y a la conciencia. En el sustancioso *Prefacio*, Deleuze, afirma que <<sólo el empirismo puede llegar a decir: los conceptos son las cosas mismas, pero las cosas en estado libre y salvaje, más allá de los <<predicados ontológicos>>. Ha de recordarse que Deleuze se define como un empirista trascendental. Importan los problemas, las cuestiones y cómo llegan a estar presentes, <<los conceptos deben intervenir>>⁷²⁵. Si el resultado de la representación es un concepto o viceversa significa que el concepto es idéntico a sí mismo para todas las diferencias posibles que pudieran darse ante un mismo "objeto". Los momentos en que la diferencia se sumerge en la representación - siguiendo a Deleuze- y asume el mayor esfuerzo fue cuando pensó la representación órgica del infinito, ir hacia lo más grande o a lo más pequeño hasta que la más pequeña diferencia desaparezca como fue el caso de Leibniz, o ir a lo más grande donde se recogen las mayores diferencias con el movimiento de la contradicción hasta la síntesis para ser <<desmenuzadas>>, es el caso de Hegel⁷²⁶. En ambas lo que deja al descubierto es la necesidad del fundamento,

⁷²² Deleuze, G.; DF, op. cit. pág. 417 y también en Foucault, M.; *Las palabras y las cosas*, trad. E.C. Frost, Siglo XXI, México, 1990.

⁷²³ " La identidad del concepto, que se refleja en una *ratio cognoscendi*; la oposición del predicado, que se desarrolla en una *ratio fiendi*; la analogía del juicio, que se distribuye en una *ratio essendi*; y la semejanza de la percepción, que determina una *ratio agendi*." Ibid. pág. 417

⁷²⁴ Deleuze, G.; DR, op. cit. pág. 32

⁷²⁵ Ibid. pág. 33

⁷²⁶ Idem

de la *ratio* y la primacía de lo Idéntico. La circularidad del fundamento se reconoce en la representación. Los extremos de la representación entre lo finito y lo infinito que se alternan en la subjetividad dejan a la diferencia sin posibilidad de ser asumida como la divergencia necesaria para contrarrestar los efectos de la representación.

Como se vislumbra, la sumisión de lo ontológico a lo lógico o a lo epistémico será el espacio en el que la Metafísica puede ser definida, ya desde las consecuencias del platonismo, como la culminación de la realidad como representación. La crítica y el análisis, que emprende Deleuze, dejan en evidencia que el platonismo no debería ser reducido a la distinción Idea-esencia y a la Copia-apariencia, de hecho la copia no es una simple apariencia, sino que pertenece al orden de lo sensible y ocupa un lugar esencial para hacer valer la Idea como modelo auténtico de la realidad, realidad que queda dirigida hacia la Idea de Bien, a partir de esta Idea el resto se determina como modelo de los entes, de los objetos sensibles. La relación de la Idea-Uno y del Ente-Múltiple será la prueba de la existencia de la dualidad ontológica platónica en la que el *Kosmós noetós* será fundado y fundador de la realidad auténtica. En este *Kosmós noetós*, la diferencia tendría su modo de ser, en la medida en que Platón establece la jerarquía y la sintonía de ambas realidades, es decir, entre lo Inteligible y lo sensible. En esta relación el acceso dialéctico es imprescindible porque en este acceso no cabe la *apariencia* de la apariencia, que queda fuera del orden de la relación del *Kosmós noetós* con el *horatós*. No hay *ser* del simulacro, no hay idea de simulacro, no hay modelo para las simulaciones. Toda distinción será sometida a las instancias de la Identidad del Modelo, de lo Mismo, de lo Semejante, de lo Análogo y de lo Opuesto⁷²⁷. Una vez condenado el simulacro será lo mismo que condenar <<el estado de las diferencias libres oceánicas, de las distribuciones nómadas, de las anarquías coronadas⁷²⁸>>. El platonismo precede y ofrece las claves e inicios para la consolidación y fundamentación posterior de la representación⁷²⁹. Más adelante en plena fundamentación de la representación en la modernidad, el sujeto-mente "pensará" dentro de los cauces del yo y de la conciencia. La diferencia será subordinada a la Identidad subjetiva del concepto y con esto se concluiría la desaparición de la diferencia en las problemáticas epistemológicas u ontoteológicas de la imagen del pensamiento.

Pensar la diferencia requiere descentrar, desenmascarar el concepto de Identidad y todo lo relativo al sujeto-conciencia. Hasta que la representación deje de ser el lugar donde la ilusión trascendental es válida y legítima. La diferencia ni es cualitativa ni es extensiva, sino que la diferencia es intensiva. Precisamente el carácter intensivo de lo que difiere es la matriz del *ser* de lo sensible, la intensidad permite relacionar lo diferente con lo diferente en un permanente devenir que difiere. De este modo, la diferencia deja de estar sometida a la semejanza de la percepción. Aunque el

⁷²⁷ Ibid. pp. 421- 422

⁷²⁸ Idem

⁷²⁹ "En último término, el platonismo se define por una triple operación que instaura la representación: establecimiento de un modelo (lo Mismo), selección de la semejanza (la Copia) y la expulsión de la diferencia (lo Otro). Esa es la triada de la metafísica: Original, Copia y Simulacro. Si las cosas (cuerpos) sólo son en la medida en que se asemejan a la Idea, los simulacros, que son precisamente los que no se asemejan, los diferentes, las diferencias, aquello que no se acomoda al modelo inteligible de lo sensible, son forzosamente lo que no es." Pardo, J. L.; El pensamiento sin imagen, *A propósito de Deleuze*, Pre-textos, Valencia, 2014, pág. 67

subjetivismo rechaza la postura categorial de Aristóteles, la sustancia será sustituida por el Cogito y las cogitaciones como el acceso del sujeto a la realidad, donde se "repite" el concepto pero sin diferencia. Aristóteles, sin embargo, será el que fundamentaría una repetición como diferencia sin concepto puesto que a partir de su clasificación categorial en la que el acceso culmina en la máxima abstracción, la diferencia queda absorbida por lo semejante, la diferencia es asumida como diferencia en la se sucede una unidad más abstracta (Géneros, subgéneros, especies, subespecies, e individuo concreto). Pero la consecuencia es que con Aristóteles lo fenoménico, el ser de lo sensible queda sometido por la experiencia-percepción de lo semejante⁷³⁰. Lo sensible también queda relegado a la representación como Abstracción conceptual. La diferencia intensiva, la intensidad no niega los cauces de la percepción, más bien, la libera y le proporcionará moverse en las instancias pre-subjetivas. << Las limitaciones, las oposiciones son juegos de superficie, en la primera y segunda dimensiones, mientras que la profundidad viva, la diagonal, está poblada de diferencias sin negación⁷³¹>>. La positividad de la diferencia actúa como determinación en el ser de lo sensible y los elementos y sus relaciones en las fuerzas prevén una problematicidad esencial. La filosofía recobra su verdadero sentido en la problematicidad, es decir, <<las Ideas-problema son multiplicidades positivas, positivities plenas y diferenciadas, descritas por el proceso de la determinación recíproca y completa que relaciona al problema con sus condiciones.⁷³²>>. Lo afirmativo y lo positivo son las condiciones que la Idea requiere para que la problematicidad sea diferencial, es decir, cuando se afirma, se determina. Afirmamos las diferencias porque la Idea-problema es múltiple y es producida por la multiplicidad de lo que difiere. Nada negativo hay en la diferencia.

La diferencia es el "principio" de lo múltiple, por eso, la intensidad y la sensación se copertenecen en tanto la diferencia se afirma, se anticipa siempre a la percepción. Lo desigual es la verdadera naturaleza de la apariencia. La diferencia *no se da*⁷³³, no

⁷³⁰ "Aristóteles dice: hay una diferencia que es a la vez la más grande y la más perfecta, μέγιστη y Τέλειος. La diferencia en general se distingue de la diversidad o de la alteridad; pues dos términos difieren entre sí cuando son otros, no por ellos mismos, sino por otra cosa, pero por algún motivo, cuando convienen también en otra cosa, en género para las diferencias específicas, e incluso en especie para las diferencias de número, o también aún <<en ser según el modo analógico>> para las diferencias de género. ¿Cuál es en tales condiciones la diferencia mayor? La más grande diferencia es siempre la oposición." Deleuze, G.; La diferencia en sí, DR. op. cit. pág. 80

⁷³¹ Ibid. pág. 424

⁷³² Idem

⁷³³ "La diferencia no se da, no es dada en el orden empírico, y pretender lo contrario sería, efectivamente, buscar diferencias donde no las hay. Pero hay -en contra de las aspiraciones de la representación- una razón de lo dado, una razón de lo diverso: lo diverso no es la simple alteridad irracional que debería ir a buscar su fundamento en lo Uno de las alturas, (...), la diferencia funda lo diverso a pesar de no ser representada. Por ello, tampoco se pensará que, al reivindicar los derechos de la sensación o de la intensidad, Deleuze invita hacia un regreso a lo empírico más allá de las "idealizaciones" de la metafísica. lo que *justamente se reprocha a la representación es estar rigurosamente calcada sobre la percepción empírica*, y ser por ello incapaz de imaginar para la misma un fundamento que no esté construido a su imagen y semejanza. La percepción empírica carece de profundidad, la representación de la sensación carece de intensidad, porque su vinculación a lo dado las imposibilita para aprehender una diferencia que es, obviamente, diferencia de la percepción." Pardo, J. L.; A propósito de Deleuze, op. cit. pág 71

implica forma alguna, no puede ser percibida como representación. En efecto, la diferencia en su anticipación posibilita la percepción, no se opone, y la representación resultante no impide que la diferencia se efectúe como tal⁷³⁴. Este aspecto es clave para comprender el lugar de la Estética y la necesidad de ir hacia una dimensión ontológica del arte, a una ontología de la diferencia del arte. En definitiva, la historia de la Metafísica en la que se va fundamentando toda la extensión de la representación y de la subjetividad ha pasado por varios momentos: lo que el platonismo funda como lo Mismo (la Idea como Modelo), la Semejanza (la Copia de la Idea), y la expulsión del Simulacro, (la apariencia de la apariencia) hasta la expulsión de la diferencia (lo Otro). Con el sistema categorial de Aristóteles, en la que el Ser se dice de muchas maneras, es divisible según el grado de Abstracción del concepto, donde la diferencia es pensada sin concepto y queda sólo como repetición entendida como dominio de la percepción. Una vez comenzada la crítica moderna sobre las insuficiencias de las categorías aristotélicas y su división del Ser como ente, la sustancia será relegada por el Cogito-sujeto, donde el "ser" estará en la conciencia, de tal manera que lo que se *repite* es el concepto pero ya sin huella de la diferencia. La Metafísica es la consecución de la realidad como representación. Y ciertamente, hay filósofos que desde sus parámetros metafísicos se aproximaron a pensar la diferencia y han posibilitado encuentros para que ello sucediera.

Dice Deleuze: << No hay dos <<vías>>, como había creído Parménides en un poema, sino una sola <<voz>> del Ser que se refiere a todos sus modos, los más diversos, los más variados, los más diferentes. El Ser se dice en un solo y mismo sentido de todo aquello de lo que se dice, pero aquello de lo que se dice difiere: se dice de la diferencia como tal.⁷³⁵ >>. La importancia de esta referencia a Parménides, tiene dos enlaces que se cruzan, por un lado va más allá de la diferencia ontológica heideggeriana, sobre todo desde el análisis de *Identidad y Diferencia*, porque no lleva hasta sus últimas consecuencias lo que supone pensar la diferencia desde la diferencia, como tampoco se esclarece lo suficiente la relación de la identidad, lo Mismo con la diferencia. El otro enlace en el análisis de Deleuze, que le permite desarrollar las líneas de su pensamiento posterior, revisa el sentido de la negación en ese *no-ser*, porque el ser es Uno- Todo, presencia, y donde todas las cosas se reparten en él⁷³⁶. ¿Cómo se tiene que entender ese *no-ser* en la pregunta? No podemos confundir el *no-ser* con lo negativo, como si el ser albergara la negación, entraríamos de lleno en la contradicción. Sin embargo, partimos de la afirmación del ser, de tal manera que el *no-ser* es también ser y, si el ser se dice y es en la diferencia, ésta no es lo negativo, sino que ese (*no*)-ser es lo que es *Diferencia*⁷³⁷. La filosofía parte de la afirmación del ser. La pregunta por, el sentido del ser, en su abrirse halla la diferencia; el olvido mismo problematiza la pregunta pero, ya el pensar se inicia desde una afirmación. Este giro mismo que se

⁷³⁴ "(...) la diferencia no impide la percepción, sino que la posibilita; por tanto, la representación tampoco impide la diferencia, simplemente la elude, la envuelve, la implica." Idem

⁷³⁵ Deleuze, G.; DR. op. cit. pág.89

⁷³⁶ "No es el ser el que se reparte, según las exigencias de la representación, sino que todas las cosas se reparten en él, en la univocidad de la simple presencia (el Uno- Todo). (...). La univocidad del ser significa, pues, a un tiempo la igualdad del ser. El Ser unívoco es a la vez distribución nómada y anarquía coronada." Ibid. pp. 90- 91.

⁷³⁷ Gabilondo, A.; *La vuelta del otro, Diferencia, identidad y alteridad*, Trotta, Madrid, 2001

produce en la indagación de la pregunta, exige una inversión del platonismo. Tal es la disposición del pensar, no hay adecuación de "mundos", no hay adecuación de la verdad con las cosas, los objetos. El ser afirmado introduce otro grado en la radicalidad ontológica. La pregunta que se extiende desde y para la afirmación encuentra su plena verticalidad en la univocidad del ser. Lo unívoco del ser, como *Uno- todo*, son las diferencias que difieren en un continuo devenir y precisan de un espacio inmanente. Pero sin repetición no hay inmanencia.

Las verdaderas repeticiones no pueden reducirse a la generalidad, nada tienen que ver con una relación análoga, ni con una semejanza. Cuando la repetición aparece está expresando una singularidad. La repetición de una obra de arte es también una singularidad pero sin concepto, y sin embargo, se expresa. Esta capacidad de la repetición de expresar una singularidad trastoca los planteamientos que se acercan a los postulados y fundamentos que sostienen la ley moral⁷³⁸ o la ley natural⁷³⁹. Este aparecer de la repetición es inevitablemente un giro y revisión del orden de los principios y localizaciones espacio temporales de los objetos. Nietzsche para Deleuze certifica la repetición del Eterno retorno como aquello que "expresa" el sentido del ser como diferencia que difiere. Por eso, la repetición tiene la llave ontológica de la diferencia, puesto que entre dos repeticiones hay una diferencia, es decir, en lo que se repite hay una selección que difiere entre una repetición y otra⁷⁴⁰. Pero la presencia de Nietzsche, en este aspecto de la repetición, también incluye volver a todo lo que implica la figura de Dionisos como la fuerza inconsciente que se repite, como potencia positiva y brutal donde la existencia se experimenta vitalmente. Todo este movimiento de la fuerza dionisiaca es un movimiento que se opone a la representación, es una alternativa. Por eso, en el teatro se expresan las fuerzas dionisiacas en el orden en que las fuerzas apolíneas interactúan como puertas a lo dionisiaco; es como si lo actual y lo virtual se encontrase allende a la repetición. El límite que irrumpe es el de la repetición, la repetición es *para sí*. No se ha de olvidar que toda repetición se debe corresponder a una diferencia del mismo grado de intensidad. En la repetición nada se pierde porque no cambia <<nada del objeto que se repite>>, sin embargo, no puede hablarse de la repetición si no es a partir de una diferencia, cuyo efecto diferencial es de intensidad. Entre dos repeticiones en el que se encuentra una diferencia se forma una <<síntesis temporal>>. Diferencia, inmanencia, y univocidad tienen en la síntesis temporal y en la repetición la exégesis que constituye la ontología de la diferencia. La mayor aportación de Deleuze, con respecto al arte, se encontrará en la diferencia en relación con la síntesis temporal, donde el presente y el instante por fin fundan el ser del devenir. En esta investigación se consideró que Nietzsche introdujo el problema del instante junto al Eterno retorno y así romper o abrirse a la posibilidad de un nuevo modo de entender la temporalidad. No ha de ser extraño que Deleuze asuma la serie de instantes como parte de la síntesis temporal. Esta síntesis remite a la repetición de los instantes y entre

⁷³⁸ "El eterno retorno dice: aquello que quieras, quíerelo de tal forma que lo quieras a la vez como eterno retorno" Deleuze, G.; DR, op. cit. pág. 46

⁷³⁹ "Cuando la repetición aparece, lo hace tanto contra la ley moral como contra la ley natural. Dos maneras se conocen de trastocar la ley moral. Ya sea por una remisión a los principios: se cuestiona el orden legal como secundario, derivado, copiado, <<genérico>> se demencia en la ley un principio de segunda mano, que desvía una fuerza o usurpa un poder originarios." Deleuze, G.; DF, op. cit. pág. 43

⁷⁴⁰ "La diferencia está entre dos repeticiones". Ibid. pág.146

repetición y repetición la diferencia se contrae como presente. Distensión y contracción serán partes del devenir presente de la síntesis temporal y donde la afirmación de este devenir presente, el pasado y el futuro le pertenecen. La síntesis pasiva (la que se funda en el hábito), y la síntesis activa (la que se funda en la memoria) componen la dinámica que constituyen el presente en el tiempo. Sólo el presente existe, es decir, <<la síntesis constituye el tiempo como presente viviente, y al pasado y al futuro como dimensiones de dicho presente. No obstante, dicha síntesis es intratemporal, lo que significa que el presente pasa⁷⁴¹>>.

En la repetición se encuentra la necesidad del presente como una serie de instantes. La secuencia de la síntesis temporal ha sido determinada por una primera síntesis del tiempo, siendo ésta originaria y, sin embargo es intratemporal, donde el presente que *pasa* constituye el tiempo. El presente está en permanente movimiento, pues, el devenir, como fuente en el que devienen las fuerzas, en las series, funda el tiempo a partir del hábito. La fundación del tiempo es el devenir-hábito en el que pasa el presente, pero lo que fundamenta el tiempo es la Memoria⁷⁴². <<Habitus y Mnemosyne>> o la alianza del cielo y de la tierra⁷⁴³>>. No hay duda sobre los aliados de Deleuze con respecto a la repetición y a la síntesis temporal que son Hume y Bergson. Para que la síntesis temporal sea comprendida debe situarse en la solución de la paradoja del presente, porque la coexistencia de la dimensión del presente con el pasado es contemporáneo al presente que ha sido, mientras que un "nuevo presente", el que coexiste es ahora pasado. Esta contracción de los instantes en la repetición, que en su repetirse, hacen que coexistan presente en tanto pasado que está siendo y un presente en tanto que futuro que está sido, conduce a la contracción-distensión del tiempo y a la distinción actual-virtual que tienen su conato en la síntesis temporal.

Obviamente⁷⁴⁴, aunque esta síntesis afecte principalmente no es de facto, en origen, un asunto psicológico, más bien, son los sucesivos extractos de la memoria, pues, Deleuze en el *Bergsonismo*⁷⁴⁵ expone que la memoria conserva y acumula el pasado en el presente, y en éste la imagen del pasado se incrementa. Esto lo hace posible porque la duración tiene dos formas de la memoria, por un lado los recuerdos con una percepción inmediata en la que multiplican los momentos y se producen diferencias de intensidad, y por otro lado, en la que los instantes de modo discontinuo se repiten idéntico a sí mismos. Los extractos de la memoria deben ser condensados en una memoria indisoluble en la que la memoria-recuerdo y la memoria-contracción sean

⁷⁴¹ Ibid. pág. 147

⁷⁴² "El hábito es la fundación del tiempo, el suelo móvil ocupado por el presente que pasa. Pasar es precisamente la pretensión del presente. Pero lo que hace pasar al presente, y se apropia del presente, el hábito, debe ser determinado como fundamento del tiempo. Este fundamento es la Memoria. (...) El hábito es la síntesis originaria del tiempo, que constituye la vida del presente que pasa; la memoria es la síntesis fundamental del tiempo, que constituye el ser del pasado (lo que hace pasar al presente)." Ibid. pp. 151-152

⁷⁴³ Idem

⁷⁴⁴ "No se puede decir: era. No existe ya, no existe, pero insiste, consiste, es. Insiste con el antiguo presente, consiste con el actual o con lo nuevo. Es el en sí del tiempo como fundamento último de su pasar. Es en este sentido como forma un elemento puro, general, a priori, de todo tiempo." Ibid. pág. 54

⁷⁴⁵ Deleuze, G.; *Bergsonismo* (B), trad. L.F. Carrecedo, Cátedra, 1987

el movimiento por el cual el presente, que dura, se divide a cada instante, una memoria se dirige al pasado y otra, ya contraída, hacia el futuro⁷⁴⁶. Una vez que Bergson descompone la *Representación* en dos direcciones en el que las multiplicidades de los datos van en direcciones divergentes en la <<materia y memoria, percepción y recuerdo, objetivo y subjetivo...>>, reorganiza -según Deleuze- cinco sentidos de la subjetividad⁷⁴⁷. Pues bien, de este *mixto* de la representación-subjetividad, las dos últimas, la subjetividad-recuerdo y la subjetividad-contracción son los dos aspectos de la memoria que regula y asegura la subjetividad pura: el recuerdo; Pero éste no puede ubicarse como si fuera el cerebro su lugar en el que se deposita, sino que se conserva en sí⁷⁴⁸.

Esto deja patente que para Bergson-Deleuze hay una diferencia de naturaleza entre la materia y la memoria, o entre la percepción y el recuerdo, entre el presente y el pasado. Y es precisamente la diferencia de naturaleza del presente con respecto al pasado lo que aquí interesa. La confusión que se detecta es que el Ser es ser-presente y que sencillamente el pasado no es, y sin embargo, el presente propiamente dicho es el que realmente no es, ya que es puro devenir, siempre está fuera de sí, y siempre es el que actúa. El devenir-activo es el presente. Mientras que el pasado no es activo, pero en todo momento es, y no sencillamente un *no fue*. El presente en cada instante ya <<fue>>; y del pasado que es eternamente en todo momento, es,⁷⁴⁹ de lo que se deduce -seguimos en la exposición de Deleuze-, que si hay algo psicológico sería el presente y si se pudiera hablar de Ontología pura estaría en el pasado, por eso, el recuerdo es estrictamente ontológico⁷⁵⁰. El pasado, que hace posible todos los pasados, es una Memoria inmemorial y por lo tanto ontológica.⁷⁵¹ Dos presentes parecen insistir en el pasado, un presente *sído* y un presente actual en relación con el pasado. Aquí entran a jugar las diferenciaciones de grados intensivas entre memoria (pura) y percepción, entre imágenes y recuerdos. He aquí el centro del momento de la coexistencia entre pasado y presente, y lo que realmente interesa a Deleuze para marcar la síntesis temporal en *Diferencia y Repetición*, tan solo dos años después del pequeño y sustancioso libro sobre Bergson; desde ambas obras se irá especificando el sentido paradójico del tiempo⁷⁵². Para que haya coexistencia es necesario que la

⁷⁴⁶ Deleuze, G.; Capítulo III. La memoria como coexistencia virtual. *Bergsonismo*, op. cit. pp. 51-73

⁷⁴⁷ "1º La subjetividad-necesidad, momento de la negación (...). 2º La subjetividad-cerebro, momento de la separación o de la indeterminación (...). 3º La subjetividad-afección, momento del dolor. (...). 4º La subjetividad-recuerdo, primer aspecto de la memoria(...). 5º La subjetividad-contracción, segundo aspecto de la memoria (el cuerpo es un instante puntiforme en el tiempo de igual modo que un punto matemático en el espacio, y asegura una contracción de las excitaciones sufridas, de la que nace la cualidad." Ibid. pp. 52-53

⁷⁴⁸ Ibid. pág. 54

⁷⁴⁹ Ibid. pág. 55

⁷⁵⁰ Ibid. pág. 56

⁷⁵¹ Esta idea será abordada por la filosofía del límite de E. Trías, el tiempo fuera de sus goznes remite a un *pasado inmemorial*, a un *presente eterno* y a un *futuro escatológico*.

⁷⁵² Si no se constituyera inmediatamente, no podría ser constituido después a partir de un presente ulterior. Nunca el pasado se constituiría sino coexistiese con el presente cuyo pasado es. El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser, pero mediante el cual

repetición se incluya en la duración. Una repetición virtual y una repetición actual que se relacionan en una repetición entre planos, que determinan la <<región>> del pasado porque hay niveles en el estadio del pasado como contraído y como distendido. Se asientan las condiciones propiamente ontológicas porque todo se plantea para nuestra relación (unívoca) con el Ser, y también con las variaciones de esta relación; para Deleuze, Bergson inyecta a la filosofía un nuevo camino que gira hacia la ontología y resitúa a la metafísica con respecto al problema del tiempo, ya que no irá del presente hacia el pasado o de la percepción al recuerdo sino del pasado se irá hacia el presente y, <<del recuerdo a la percepción>>.⁷⁵³ A partir de la teoría de la memoria, las problemáticas quieren captar las diferencias de naturaleza y a su vez cuál es la naturaleza de la diferencia. Los asuntos metodológicos y los ontológicos serán apoyados desde la intuición y convergerán en una relación mixta⁷⁵⁴. Este modo *mixto*, en que lo metodológico y lo ontológico van variando las determinaciones de las verdaderas diferencias será un análisis distinto al espacial y también será distinto de un análisis transcendental. Pero sí atenderá a las condiciones de lo dado (datos inmediatos) y a la tendencia que es la del sujeto. Esta tendencia será la que añadirá su parte de impulso vital como origen de una rigurosa experiencia empírica real y no ya posible⁷⁵⁵. Con respecto a la configuración del tiempo abstracto se muestra que es un mixto entre materia y duración en la que ambas son tendencias, la primera como distensión y la segunda como contracción; y la materia y la memoria. Hay con respecto a la expresión real del tiempo una alteración (Substancia) en la que se establece una diferencia de naturaleza según las tendencias que se oponen, pero de la que solo una será seleccionada como adecuada; por eso <<la duración es lo que difiere⁷⁵⁶>> de sí misma y no es divisible. De las distintas naturalezas de la diferencia, que pueden revelarse en esta emergencia de tendencias en las que se selecciona una como verdadera en el mixto, se distinguen diferencias de grado, de intensidad o más específicas todas ellas exteriores, pero la diferencia interna, que no puede haber contradicción, ni negación en ella, porque es real y no posible, también será una respuesta a la diferencia como la trata la dialéctica, la de Platón o la de Hegel. Esa diferencia que se selecciona como duración, y siempre como duración, es la diferencia

todos los presentes pasan. Deleuze, G.; B. op. cit. pág. 39

⁷⁵³ Ibid. pág. 64

⁷⁵⁴ "(...) donde lo que realmente hay es una radical diferencia de naturaleza. las cosas, los productos, los resultados siempre son mixtos (...) mixtos de lo abierto y lo cerrado, del orden geométrico u el orden vial, de percepción y afección, de percepción y memoria, etcétera. Lo que hay que comprender es que el mixto es, en verdad, mezcla de tendencias que difieren por naturaleza pero, en cuanto a tal, es en estado de cosas en el cual resulta imposible establecer una diferencia de naturaleza. El mixto es lo que se ve desde ese punto de vista en el cual nada difiere por su naturaleza de nada. Lo homogéneo es lo mixto por definición, porque lo simple es algo que difiere por naturaleza: únicamente las tendencias son simples, puras". Deleuze, G.; 5. La concepción de la diferencia en Bergson. *La isla desierta y otros textos* (1453-1974), trad. J.L. Pardo, Pretextos, Valencia, 2005. pág. 49

⁷⁵⁵ "Para alcanzar las verdaderas diferencias ha de tomarse el punto de vista desde donde se han de contemplar los mixtos. Ese punto son las tendencias que se oponen una de otra, y que difieren por naturaleza. La tendencia es el sujeto. Un ser no es un sujeto, sino la expresión de la tendencia, e incluso lo es solamente en cuanto se haya contrariado con otra tendencia. Por ello, la intuición se presenta como un método de la diferencia o de la división: dividir el mixto en dos tendencias." Ibid. pág. 49

⁷⁵⁶ Ibid. pág.52

interna⁷⁵⁷, la que dice Deleuze, surge entre dos repeticiones. De vuelta a las síntesis temporales del tiempo, la que el propio Deleuze muestra sobre la repetición, después de exponer las dos primeras síntesis, la del hábito y la de la memoria, ahora prosigue con la tercera síntesis la del <<tiempo fuera de sus goznes>>, donde el tiempo no es un círculo en apariencia, más bien será un orden formal, puro, estático. Debe ser entendido como un tiempo donde la *cesura* (donde el tiempo es su propio diferirse) sea la de un acontecimiento único, es decir, el tiempo fuera de sus goznes es simbólico. << Todo es repetición en la serie del tiempo, por relación a la imagen simbólica. El pasado como tal es repetición por defecto, y prepara otra repetición constituida por la metamorfosis del presente⁷⁵⁸>>; la repetición es la condición del pasado, de la historia. La repetición es acción y no reflexión, lo nuevo en el presente es un estar presente el pasado, es la metamorfosis de todos los presentes. En esta tercera síntesis, el presente y el pasado están incluidos en la dimensión del futuro como condición del pasado y el presente como lo continuamente actuante⁷⁵⁹. Como repetición, en esta 3ª síntesis se garantiza el orden de las series del tiempo, y donde la repetición transita por la dimensión del futuro, mientras que en las otras dos síntesis son <<estadios>> subordinados al orden de la repetición del porvenir como final del tiempo. La repetición no es intercambiable en ninguna de sus síntesis, ni sustituible, y siempre afectara a las singularidades como al deseo. De la síntesis temporal del tiempo se ha extraído las condiciones de la experiencia real en la que la repetición es fundada ontológicamente en las síntesis. Si el tiempo es, será en la repetición.

Las tres síntesis temporales que fundan la repetición constituyen el Inconsciente. En cada una de las síntesis el inconsciente opera hasta consolidar los caracteres del mismo inconsciente ligados a la síntesis, y como la repetición produce el desplazamiento de lo virtual-actual, donde el inconsciente es un diferencial que interactúa en el orden del deseo. Hábito-placer, Eros-Mnemosine, expresan en la repetición los efectos del inconsciente, efectos donde la diferencia que se muestra, ontológicamente, entre dos repeticiones.

En el ser de la diferencia no hay ninguna modalidad que sea privilegiada, y las

⁷⁵⁷ "La duración difiere de sí misma, de modo que aquello de lo que difiere es también, en cierto modo, duración. No se trata de dividir la duración como se divide un mixto: la duración es simple, indivisible, pura. Se trata de otra cosa: lo simple no se divide, se *diferencia*. Diferenciarse constituye la esencia de lo simple o el movimiento de la diferencia. El mixto se descompone en dos tendencias, de las cuales una es lo indivisible, pero lo indivisible se diferencia en dos tendencias, de las cuales la otra es el principio de lo divisible. El espacio se descompone en materia y duración, pero la duración se diferencia en contracción y distensión, y la distensión es el principio de la materia". Deleuze G.; *La isla desierta y otros textos* (1453-1974), op. cit. pág. 54

⁷⁵⁸ Deleuze, G.; DR. op. cit. pág 166

⁷⁵⁹ Al respecto dedica Deleuze una larga cita aclaratoria: "(...) varias repeticiones posibles, que no concuerdan por entero entre sí: 1º Una repetición intracíclica, que consiste en la manera como las dos primeras edades se repiten entre sí, o más bien repiten una misma <<cosa>>, acción o acontecimiento futuro. Esta es sobre todo la tesis de Joaquín de Fiore, que constituye una tabla de concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; si bien, esta no puede superar aún las analogías de la reflexión; 2º una repetición cíclica en la que se supone que, al fin de la tercera edad y el límite extremo de una disolución, todo vuelve a comenzar en la primera edad: las analogías se establecen entonces entre dos ciclos (Vico); 3º pero todo el problema es: ¿no hay una repetición de la tercera edad, que mereciera propia y únicamente el nombre de eterno retorno?" Ibid. pág. 169

condiciones del pensar no tienen ningún origen de ante mano predeterminado a algo así como la conciencia. Se empieza a pensar por la violencia <<impersonal del Afuera>>. El ser es Uno e igual para todos sus múltiples modos y no tienen una relación intencional (interna) entre ellas⁷⁶⁰. No hay pues un inicio fenomenológico trascendental de la conciencia como en Husserl. La *no* relación interna entre las distintas modalidades del Uno en el que el Ser se expresa garantiza la posibilidad de la afirmación, es decir, lo real no está sujeto a lo posible, sino que realidad y posibilidad van en la misma expresión. La Univocidad del Ser es esencialmente afirmación, mientras que la <<síntesis disyuntiva>> piensa la no-relación. Esta separación de las modalidades del Uno expresa activamente el movimiento de la diferencia. Toda actualización de la multiplicidad en el devenir radicaliza la no-realización o la síntesis disyuntiva -siguiendo el análisis de Badiou en este sentido- es cierto, que la limitación de Heidegger está con respecto a tener como objetivo la superación de la intencionalidad de la conciencia, y consigue el paso de la fenomenología a la ontología, siendo un claro logro que permite dirigir el foco del pensar hacia el Ser. Pero la supuesta unicidad de la diferencia ontológica establece una relación dando todo el sentido a una de las partes de la diferencia la del ser frente al ente, precisamente vinculado a la verdad como *aletheia*, pero en el desocultamiento-ocultamiento no deja de comparecer distintas variaciones, distintas maneras que bajo el Acontecimiento apropiador (*Ereignis*) vuelve a determinarse una de las partes de la diferencia ontológica. Heidegger no asume con radicalidad el Ser-Uno, la univocidad del ser y sus consecuencias, no termina de pensar la diferencia como tal, o el ser en tanto diferencia. Porque lo que sólo ha prevalecido como diferencia el olvido y el destino del ser que es el mismo que el de la diferencia, pero ese olvido está marcado por la onticidad, por el ser del ente. El pensamiento de la metafísica no ha permitido pensar ni el ser ni la diferencia en sí mismos. En La sentencia de Anaximandro⁷⁶¹ en la que Heidegger delimita el origen de la diferencia a lo que permanece oculto. El olvido del ser es la experiencia misma del ser en la presencia de lo presente, es decir del ente⁷⁶². La diferencia queda en la guarda del ser y del destino de su olvido, y sólo se podrá en la *Ereignis* la huella de la diferencia donde

⁷⁶⁰ Badiou, A.; *Deleuze. "El Clamor del Ser"* op. cit. pp. 38-39

⁷⁶¹ Heidegger, M.; La sentencia de Anaximandro, *Caminos de Bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyre, Alianza, Madrid, 1995, pp.290-336

⁷⁶² << cuando se nombra la presencia ya existe una representación de lo presente. En el fondo, la presencia como tal no se distingue respecto a lo presente. Vale únicamente como el más universal y supremo de los presentes y, por tanto, como tal presente. La esencia de la presencia y, con ella, la diferencia de la presencia respecto a lo presente quede olvidada. *El olvido del ser es el olvido de la diferencia entre el ser y el ente.* (...) Esto quiere decir: que la historia del ser comienza con el olvido del ser, desde el momento que se repliega con su esencia: la diferencia respecto a lo ente. Cae la diferencia. Lo que se descubre es lo diferente, lo presente y la presencia, pero no en tanto que eso diferente. Por el contrario, se borra hasta la primera huella de diferencia, desde el momento en que la presencia se manifiesta como lo presente y encuentra su origen en un supremo presente. Pero el olvido de la diferencia con la que se inicia el destino del ser, para consumarse en él, tampoco es un defecto, sino el acontecimiento más rico y vasto en que la historia occidental del mundo llega a su resolución. Es el acontecimiento de la metafísica. Lo que ahora es, se encuentra bajo la sombra del destino del olvido del ser ya ocurrido previamente. Pero al haber sido olvidada, la diferencia del ser respecto a lo ente sólo puede ser experimentada cuando ya se desvela en la presencia de lo presente y, de este modo, imprime una huella que permanece guardada en el lenguaje al que llega a ser. >> Heidegger, M.; La sentencia de Anaximandro, op. cit. pp. 329-330

pueda ser experimentado lo impensado de la diferencia en el momento del desocultamiento-ocultamiento⁷⁶³. Lo que detecta Deleuze a este aspecto de la diferencia en Heidegger⁷⁶⁴ es la ausencia de la afirmación del ser, quizá esta deficiencia le venga de no interpretar adecuadamente a Nietzsche, especialmente, con respecto al Eterno retorno. Porque para Deleuze el Eterno retorno despeja la univocidad de lo diferente⁷⁶⁵. No puede contemplarse la negación como lo que precede a la diferencia, sino es la absoluta afirmación donde la diferencia es en sí misma. En la diferencia lo dado se da, y no puede ser comprimida en las representaciones. Liberada la diferencia de la generalidad del concepto de cualquier sujeción metafísica queda abolida cualquier negación, cualquier movimiento hacia lo mismo e idéntico, a lo semejante, más bien, lo mismo, lo idéntico y lo semejante se dice de la diferencia. Según Deleuze la filosofía de la diferencia no está bien orientada en Heidegger, pues no basta con oponer términos como idéntico a lo igual, porque en esta oposición no dejan participar, estar presente principios muy cercanos de la representación; la distinción tiene un mayor alcance porque esos principios deben decirse desde la diferencia. A colación de esto Deleuze tiene en cuenta el famoso <<...Poéticamente habita el hombre...⁷⁶⁶>> donde la diferencia se sitúa en una unión originaria en la que sólo parece una única posibilidad para pensar la diferencia sólo como diferencia ontológica, es decir diferencia entre ser y ente. La verdad como aletheia no garantiza que aún perviva un "campo" trascendental" estático del ser y de la diferencia.

La univocidad del Ser constituye el único modo de afirmar la diferencia. Sólo una proposición ontológica en el que las singularidades y las modalidades, siendo éstas de todas la diferencias, se dicen en un único sentido, que es una única afirmación del Todo-Uno como diferencia << el ser es unívoco>>⁷⁶⁷. Pero lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un solo y único sentido, sino que ese mismo sentido, el de todas las diferencias⁷⁶⁸, de todas las modalidades pueden decirse de la misma manera.

⁷⁶³ Gabilondo, A.; *La vuelta del otro, Diferencia, identidad y alteridad*, pp.79-100

⁷⁶⁴ "Mantenemos como fundamental la <<correspondencia>> de la diferencia y la interrogación, de la diferencia ontológica y el ser de la pregunta. Se preguntará, no obstante, si Heidegger no habrá favorecido él mismo los malentendidos, mediante su concepción de la <<Nada>>, con su manera de <<barrar>> el ser, en vez de poner entre paréntesis el (no) del no-ser. Por otro lado, ¿basta con oponer lo Mismo a lo idéntico para pensar la diferencia originaria y liberarse de las mediaciones? Si es cierto que algunos comentadores han podido reencontrar en Husserl ecos tomistas, Heidegger, en cambio, se halla del lado de Duns Escoto, y otorga un esplendor nuevo a la univocidad del ser. Pero ¿opera acaso la conversión según la cual el ser unívoco debe decirse sólo en la diferencia, y en ese sentido, figar en torno al siendo, girar en torno al siendo? ¿Concibe el *siendo* de tal manera que éste quede verdaderamente sustraído a toda subordinación con respecto de lo idéntico de la representación? No lo parece, a la vista de su crítica del eterno retorno nietzscheano." Deleuze, G.; DR, op.cit. pág.132

⁷⁶⁵ "Es propio del eterno retorno operar una selección verdadera, porque elimina las formas medias y discierne <<la forma superior de todo lo que es>> lo extremo no es la identidad de los contrarios, sino más bien la univocidad de lo diferente." Deleuze, G.; DR, op.cit. pág. 176

⁷⁶⁶ Heidegger, M.; <<... Poéticamente habita el hombre...>>, *Conferencias y artículos*, trad. de E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994, pp. 163-178

⁷⁶⁷ "Nunca ha habido más que una sola proposición Ontológica: El Ser es unívoco. >> DR, op. cit. pág 88

⁷⁶⁸ "Pertenece a la esencia del ser unívoco referirse a todas las diferencias individuantes, pero las diferencia no tienen la misma esencia y no varían la esencia del ser." Ibid. pág. 89

Las diferencias, sin embargo, difieren unas de otras, no tienen la misma esencia, <<pero aquello de lo que se difiere: se dice de la diferencia como tal>>⁷⁶⁹. Por lo tanto, puede que el ser sea el retorno a la diferencia, pero no hace variar la manera de decirse el ser⁷⁷⁰. Esto es posible porque ya se consideró que la univocidad del ser es un eterno retornar de la diferencia, es decir, el retornar de la producción de la repetición de la diferencia, no es más que el retorno selectivo de la diferencia a partir de la repetición. No hay, pues, mediación. Este proceder del retorno, ha de ser ligado por el devenir-activo de las fuerzas, usando la terminología que el propio Deleuze utiliza para la filosofía de Nietzsche. Las consecuencias irrumpen con la tenacidad, pues, aparte de poner las condiciones de todo principio de individuación. Lo Mismo es la diferencia que retorna y la única identidad debe derivar de la diferencia; por fin parece concluir la inversión al platonismo entre otras inversiones como la de Kant, al poner como eje vertebrados al devenir como diferencia. Cuando se afirma la diferencia/ser la identidad se determina en la repetición. Pero el alcance ontológico de Deleuze marca un giro hacia el abandono definitivo de la primacía del pensar y ser como lo Mismo, a que el sentido y el acontecimiento determinan la misma univocidad a todos los cuerpos, entes que pueden ser expresados en el lenguaje, en el uso positivo de la síntesis disyuntiva⁷⁷¹. Para Deleuze el Acontecimiento posibilita el lenguaje.

En efecto, la afirmación ontológica de la univocidad del Ser como el devenir de las diferencias en tanto que difieren en su retornar quedará impregnada en los análisis que Deleuze realizará en relación a la historia de la filosofía y a la imagen del pensamiento que la acompaña, pero también los análisis literarios serán vistos bajo el mismo prisma ontológico de la diferencia. Los aliados con los que cuenta, los que vislumbraron la única voz, clamor, unívoco del ser, obviamente, son: Duns Escoto, Spinoza, Nietzsche, principalmente. La univocidad no implica, por ejemplo, que el ser sea numéricamente uno porque Uno hay que entenderlo como los entes que son diferentes y múltiples, según la síntesis disyuntiva, pero tampoco la univocidad consiste en el resultado tautológico de la Identidad del Uno con el Uno puesto que el Uno no es más que el despliegue de lo que difiere en las múltiples formas de las singularidades. Por ejemplo, Deleuze no interpreta la sustancia de Spinoza como lo Uno de lo múltiple, pues sería una identidad originaria, porque para Deleuze la sustancia no es el Ser, más bien es el Ser el *sentido* de la sustancia, lo que la da univocidad, motivo por lo cual Deleuze afirmará el carácter múltiple de la sustancia. En conclusión, la multiplicidad no modifica el sentido del Ser y su Univocidad. Las modalidades de la diferencia que son

⁷⁶⁹ Idem

⁷⁷⁰ "(...) el ser es el volver de la diferencia, sin que haya diferencia en la manera de decir el ser. Éste no se distribuye en regiones. Lo real no se subordina a lo necesario. >>. Foucault, M.; *Theatrum Philosophicum*, trad. Fco Monge, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 35

⁷⁷¹ "(...) si el Ser no se dice sin que suceda, si el Ser es el único acontecimiento en el que todos los acontecimientos comunican, la univocidad remite a la vez a lo que sucede y a lo que se dice. La univocidad significa que es la misma cosa lo que sucede y lo que se dice: lo atribuible a todos los cuerpos o estados de cosas y lo expresable de todas las proposiciones. (...) la univocidad del ser tiene tres determinaciones: un solo acontecimiento para todos; un solo y mismo *aliquid* para lo que pasa y se dice, un solo y mismo ser para lo imposible, lo posible y lo real." Deleuze, G.; LS, op. cit. pp. 186-187 Sobre la univocidad y la diferencia Gabilondo, A.; El pensamiento de la diferencia. *La vuelta del Otro. Diferencia. Identidad. Alteridad*, op. cit. pp. 149 y ss.; Badiou, A.; Univocidad del Ser y multiplicidad de los nombres. *Deleuze. "El Clamor del Ser"*, op. cit. pp.35 y ss.

los entes en su individuación y sus singularidades son producidas por las formas del Ser. Lo que interesa de los entes, de sus singularidades son las diferencias intensivas, sus grados. Las modalidades expresan la potencialidad del ser como capacidad de diferir y esto es lo ontológicamente de todas la multiplicidades⁷⁷².

La filosofía crea conceptos⁷⁷³, no es contemplativa ni reflexiva, inventa, crea conceptos que van en el propio devenir del acontecimiento, y desde la inmanencia se dan las relaciones conceptuales. No hay una esencia, sino planos de inmanencia, no hay un filósofo condicionado en su referencias históricas, sino personajes conceptuales que irrumpen en la geografía del concepto. Un concepto remite a otro. Entre ser y ente hay un mundo conjuntivo/ disyuntivo, el lugar de la diferencia.

Entre la identidad y la diferencia, ésta es la primera. El *ser* de la Diferencia lleva implícito el ser del devenir de las multiplicidades y las conexiones y relaciones que constituyen lo múltiple en tanto diferencias. Lo *actual*, lo *virtual* y lo *Ideal* exponen o expresan (desde sus potencialidades) la dimensión, también triádica, de la diferencia para determinar el correlato lógico del <<entre>>, *lo que crece por el medio*. Estas dimensiones diferenciales de la realidad ontológica del ser de la diferencia y el de su devenir, ya no están identificadas bajo el estatuto epistémico de la representación, es decir, no se establece bajo el primado del principio de identidad. Por eso, la diferencia deviene múltiple sobre un <<entre>> inmanente en el que es posible conectarse con otras diferencias. El ideal sería como lo esencial de lo diferencial en un estado productivo, mientras que lo virtual remite a lo que tiende a ser posible, es la máxima potencialidad del ser de la diferencia, es el lugar de lo intenso, lo excesivo, lo que liga y se anexiona a otras diferencias con la potencialidad productiva de multiplicidades; y lo actual es el ámbito de los entes, de los objetos o el de los simulacros, donde las diferencias están vinculadas desde sus efectos⁷⁷⁴. En definitiva, la diferencia en su ser es pura potencialidad, la relación entre diferencias devenidas, en las que esta potencialidad no debe ser confundida con pulsiones, o acciones éticas o impulsos irracionales, nada más alejado, sino como la capacidad de determinarse la pura sensibilidad en variaciones productivas. La diferencia siempre es afectada por otra diferencia. Por lo tanto, todo lo que Deleuze anuncia, siempre desde la sensibilidad, una vez producida las inversiones del Platón (dialéctico), el Kant trascendental y la dialéctica hegeliana, el contrapunto a estas imágenes de pensamiento exitosas se contraponen otra vía filosófica, la de los estoicos, Duns Escoto, o las claramente ontológicas de Spinoza- Nietzsche junto a Bergson, las fuentes esenciales de la ontología de Deleuze, incluyendo a su coetáneo M. Foucault; todo lo relativo a los simulacros, la cosa, lo ente, objetos, porque no son más que partes del carácter del ser del devenir cuya condición real es su permanente estar en movimiento, es pues una realidad mutable. El simulacro no es un déficit de realidad, ni una ocultación de su ser como en la consideración heideggeriana de la diferencia ontológica, sino más bien el efecto de la diferencia.

La consistencia del Plano de inmanencia exige que se esté en la univocidad del ser, por eso, cuando Deleuze a las expresiones de las singularidades que remiten a dicho

⁷⁷² Badiou, A.; op. cit. pp. 42-44

⁷⁷³ Deleuze, G. y Guattari, F.; *¿Qué es la filosofía?*, trad. de T. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993

⁷⁷⁴ Gallego, M.F.; Prefacio a un libro necesario, Mengue, P.; *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, trad. J. Fava, y L. Tixi, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008

plano, quiere señalar que es un peculiar principio de individuación, lo nombra como Haecceidad. La individuación es impersonal, el estar de la individualidad impersonal, es la haecceidad, éstas son expresadas y producen en el lenguaje diferencias dándoles, una vida propia. Sin haecceidades no habría acontecimiento. Esta individualidad impersonal tiene acontecimientos. No es un "ser" o un "Se da" como Heidegger al referirse al Ser y al tiempo, sino en un *estar* coexistencial, propio de las haecceidades⁷⁷⁵. Este concepto que procede de Duns Escoto, como última realidad de la forma, para Deleuze, sin embargo, es la singularidad de cada intensidad, de cada devenir intenso lo que envuelve la haecceidad, y en los dos planteamientos los grados, que se establecen en esta individuación, son constitutivos. Estas haecceidades, ya centrándose en el filósofo francés, esta <<estidad>> intensiva que no remite a un sujeto o cosa, propio de la multiplicidad de los cuerpos que están en movimiento y en velocidades definen la corporeidad a través de los afectos intensivos. En sus relaciones las haecceidades pueden ser afectadas y a su vez afectar, tal y como Spinoza entiende todo lo relativo al cuerpo. Este modo de relación y de conexión de fuerzas afectivas (pueden ser afectados y afectar) se corresponde a una dimensión temporal distinta de los planos organizativos donde el tiempo como Cronos mide y fija las cosas, los objetos, las personas en sus formas. Sin embargo, para Deleuze la temporalidad que pertenece a estas haecceidades requiere del tiempo del Aión, es decir, el tiempo del acontecimiento, indefinido, los apareceres del instante, sus movimientos, y sus intensidades. Donde hay intensidad, hay instante; las singularidades son acontecimientos de individuación e incluso de subjetivación, es decir, movimiento de superficie. Obviamente, la semiótica, o los usos del lenguaje, sus valores al infinito o a los nombres se refieren al devenir singular que los pone en movimiento y en intensidad, son expresión del Aión.

El Plano de inmanencia es el modo en el que se efectúa todas las relaciones, acontecimientos de la haecceidad del Aión, y desde la temporalidad según el devenir son en superficie porque en los "estadios" hay siempre un estadio pre-lógico, modo que irrumpe en toda posibilidad del acontecimiento, el plano de inmanencia que requiere ontológicamente la univocidad del ser (de la diferencia). Las singularidades⁷⁷⁶ son nómadas, no son individuales, ni personales y su movilidad es ya inmanente, son verdaderos acontecimientos trascendentales, cuya potencialidad se produce o se efectúa al actualizarse en figuras que ya no tienen parecido con lo efectuado. Las series heterogéneas se organizan provistas de una <<energía potencial en la que se distribuyen las diferencias entre series⁷⁷⁷>>. Las singularidades-acontecimientos son un proceso donde las formas de actualización son los efectos de un acontecimiento puro⁷⁷⁸. Las singularidades se afirman en lo inmanente como intensidad y se actualiza entre sí en la experiencia. Si el ser de la fuerza es la intensidad, y el de ésta la diferencia, la necesidad de un empirismo trascendental es imprescindible para expresar

⁷⁷⁵ Ibid. pág. 224

⁷⁷⁶ "Lo que no es individual ni personal, al contrario, son las emisiones de singularidades en tanto que se hacen sobre una superficie inconsciente y poseen un principio móvil inmanente de autounificación por distribución nómada, que se distingue radicalmente de las distribuciones fijas y sedentarias como condiciones de las síntesis de conciencia. Las singularidades son los verdaderos acontecimientos trascendentales." Deleuze, G.; LS, op. cit. pág. 118

⁷⁷⁷ Idem

⁷⁷⁸ Ibid. pág. 118

la experiencia en sus condiciones reales y no caer en una abstracción de lo sensible, por eso la singularidad se articula como prevalencia de las fuerzas (intensivas) que actúan en todo efecto singular. La inmanencia excluye toda trascendencia del Ser, la inmanencia como una prolongación de la univocidad en la que Spinoza, por ejemplo, formula su sentido. Para Deleuze será recuperada para la afirmación de la vida, de la diferencia y del devenir.

Allí donde no hay fundamento, ni origen, ni comienzo, ni final, y donde sólo hay un entre, se está en la inmanencia. La inmanencia no es más que la multiplicidad existente donde las singularidades impersonales, pre-individuales permiten emerger las diferencias. Donde hay producción hay inmanencia. En lo inmanente no hay procedencia, ni sujeto, ni espacio trascendental del tipo kantiano. Lo inmanente se integra en la multiplicidad según se diferencia en sus efectos, es decir, no hay una causa externa, no hay algo así como un principio de causalidad. Y todas sus dimensiones es el fruto de un *entrecruzamiento* de fuerzas en las que van creciendo flujos, líneas de fuga, relaciones heterogéneas. Esta multiplicidad inherente a lo inmanente que va creciendo en horizontal es lo propio del *Rizoma*, pero a la naturaleza conjuntiva fruto de este entrecruzamiento de fuerzas que son inmanentes, y que las coordina con el ser (unívoco), los nombra Deleuze como *Agenciamiento* (*agencement*). Siendo el agenciamiento (componendas) la unidad mínima real *entre* la heterogeneidad, una disposición en la que se producen relaciones y sólo dentro de la propia relación, donde las singularidades intensivas varían sin que se modifique su naturaleza inmanente. Se producen territorializaciones- desterritorializaciones.

En el plano de consistencia o de inmanencia, el plano no preexiste a lo inmanente precisamente porque la diferencia es el conato último de la inmanencia y de su presencia en toda singularidad. En la inmanencia se produce un proceso de composición-descomposición fruto del devenir que la constituye. El ser de la inmanencia es el devenir. Se afirma, se selecciona, se compone fuerzas preindividuales (singularidades) en la que los agenciamientos son expresiones de esa multiplicidad. Donde hay diferencia y devenir hay inmanencia. El plano no es más que el lugar donde se producen operaciones ontológicas. Ahora bien, un plano de inmanencia es una construcción y no puede reducir la inmanencia a un solo plano. Al no haber diferencia sin diferenciación lo que rige también en el plano de inmanencia, permite que a la inmanencia se le adhiera el diferir de lo virtual y lo actual; donde también coexisten las singularidades y se organizan las fuerzas intensivas vitales como la producción del deseo en el devenir-arte. Pero también la inmanencia sería el lugar donde las síntesis temporales de toda repetición son experiencia real. Incluso, el caosmos afirma la divergencia y la convergencia en el devenir y su relación con el Afuera porque se está en la inmanencia. Por lo tanto, en el plano de inmanencia hay auténticas diferencias entre las multiplicidades, Las diferencias surgen en el devenir de los planos de inmanencia. Una vida inmanente está atravesada por los acontecimientos. Todos los nombres que llevan implícitos la inmanencia son: el Cuerpo sin órganos, las Máquinas deseantes, el ritornelo, el rizoma, la desterritorialización etc., conducen al concepto de *Pliegue* como la afección real de la inmanencia donde ya se expresa, sin tapujos, la univocidad.

c) El Devenir y el Acontecimiento

La radicalidad ontológica de la diferencia también consiste en perforar y capturar la tensión que se produce al someter y poner a prueba lo que *no se dice*, pero que queda implícito en el quehacer de un pensamiento y de los problemas que le atañen. Ir al centro de esa imagen del pensamiento que prescribe la orientación del pensar para ser desterritorializado, descentrado, ir hacia el acontecimiento, ir a sus signos es la tarea de la *Lógica del sentido*. Este es el caso de la inversión del platonismo que inicia Nietzsche y profundizará Deleuze. Por ejemplo, a Platón no le interesaba aniquilar su *Kosmós horatós* (orden/realidad sensible), sino detectar las falsas apariencias, no negó la "verdad" de lo sensible y el lugar de su comparecer. Sin embargo, las apariencias son un efecto de lo sensible y Platón las dirige y las aproxima al *Kosmós noetós* (orden/racional inteligible). Pero la inversión no consiste en darle una nueva vuelta ontológica como si Platón abriese una oposición entre la Idea y la apariencia, más bien, lo que es destacable es el mundo de sus *mediaciones*, Eros o el límite como *Perás*, es el límite que materializa el Demiurgo, la voz del *Kosmós*. Invertir el platonismo -según Deleuze- es producir una diferencia inicial de la motivación platónica, porque el <<motivo de la teoría de las Ideas debe ser buscado>> en la selección que se escoge. Y esta relación está en el proceder dialéctico. En la dialéctica se encuentra la pretensión de dividir y distinguir a los "pretendientes" verdaderos y falsos. Ahora bien, los ejemplos que elige Deleuze para dejar en evidencia esta elección de los verdaderos y falsos pretendientes los centra en los tres diálogos que trata de la distinción y de la división, de lo desemejante: el *Fedro*, el *Sofista* y el *Político*. Si en síntesis en la obra anterior lo que flotaba en su ontología era alcanzar la autenticidad de la Idea, ahora bajo el orden del *Kosmós* ordenado debe ser expuesto dialécticamente el sentido del ser y del no-ser. A Platón no le interesa la oposición de la Idea con la imagen, más bien, se interesa por la naturaleza de la imagen en relación al ser y al no-ser. Así como en el político se trata de la definición como <<pastor del hombre>>, en el Fedro expone el modo en el que las almas pudieron ver las Ideas, y por último en el Sofista parece asomarse al abismo del simulacro. Anteriormente se había afirmado que Platón no pretendió aniquilar el *Kosmós horatós*, el orden de lo sensible, pero en el Sofista profundiza en los límites adyacentes al ser. El estatuto de la mimesis ocupa un lugar específico en su pensamiento, pero el estatuto de la imagen parecía tener que asumir la existencia del no-ser en contra del principio parmenídeo. La imagen debe ser pensada como la coexistencia entre el ser y el no-ser, donde el no-ser es redefinido como diferencia. Lo sorprendente es que Platón afirma la existencia del no-ser como lo diferente y, que el no-ser no significa lo contrario del ser, entonces, las falsificaciones no son más que lo diferente de lo que es realmente diferente⁷⁷⁹. Lo cierto es que se determina la separación entre la apariencia y lo sensible, y lo inteligible como auténtica verdad de la Idea. <<La Idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro>> están implicados en la dualidad de la distinción; no se ha de olvidar el motivo platónico principal, si las copias están bien fundadas son por la semejanza

⁷⁷⁹ "Y bien: nosotros demostramos no sólo que existe lo que no es, sino que pusimos en evidencia la existencia de la forma que corresponde al no-ser. Una vez demostrada la existencia de la naturaleza de lo diferente, así como su repartición a lo largo de todas las cosas que existen -las unas en relación a las otras-, nos atrevemos a decir que cada parte suya que está opuesta a lo que es, es realmente, ella misma, lo que no es." Platón; *El Sofista*, trad. N.L. Cordero, Gredos, Madrid, 1998, [232a- 259d], el fragmento se corresponde a la pág. 455 y.

(interna y derivada) en relación a la idea que las corresponde, mientras que la imagen de los simulacros pretenden pasar de la idea. Están los simulacros fundados en el desequilibrio y en la desemejanza, por eso el simulacro es la copia de la copia, la producción de la reproducción de la copia⁷⁸⁰. El simulacro surge de una diferencia y no se puede definir en relación a un modelo, sino en relación de lo Otro. Mientras que la copia reproduce el modelo está dentro de una regulación de la mimesis, hay un vínculo noético, interno dentro del "sistema" ontológico de la dialéctica, sin embargo no es productivo seguir el modelo, es sencillamente una simulación, un efecto del efecto ajeno del modelo en el que no es posible que lo domine un observador⁷⁸¹. El platonismo perfila el dominio de lo que será la representación. El simulacro no es tampoco un caos, más bien afirma las series heterogéneas y entre ellas se amplifican las resonancias internas; el simulacro asciende a la superficie. Estas series resonadas son señales que potencialmente aseguran la comunicabilidad de las diferencias. Mientras la señal es una estructura, el signo está entre dos niveles dispares entre las series comunicantes⁷⁸². De tal manera que sus condiciones son disimétricas, desiguales, y constitutivas de diferencias, <<todos los sistemas físicos son señales, todas las cualidades signos. (...) Para hablar de simulacro es necesario que las series heterogéneas estén realmente interiorizadas en el sistema, comprendidas o complicadas en el caso: es necesario que su diferencia esté incluida⁷⁸³>>. No obstante, se despejan los grados de participación de lo sensible puro como copia de la Idea, y de la apariencia, en la que no se sirve de ningún modelo, apariencia como la imagen de la imagen, hasta llegar a la pura falsificación, a los simulacros⁷⁸⁴. Lo que sucede es que los simulacros están en un sistema en el que las señales y los signos constituyen series heterogéneas, y que sus condiciones son disimétricas, desiguales, los simulacros están interiorizados dentro del sistema, es decir, su diferencia está ya incluida en el sistema. El problema de la inversión del platonismo nos conduce a dos efectos: << Consideremos las dos fórmulas: sólo lo que se parece difiere>>, <<sólo las diferencias se parecen>>. Se trata de dos lecturas del mundo en la medida en que una nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o de una identidad previa, en tanto que la otra nos invita por el contrario a

⁷⁸⁰ "La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza". Deleuze, G.; LS, op. cit. pág. 259

⁷⁸¹ "El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial: el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma en su punto de vista. En definitiva, hay en el simulacro un devenir-loco, un devenir ilimitado como el del *Filebo* donde <<lo más y lo menos van siempre delante>>, un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual. Imponer un límite a este devenir, ordenarlo a lo mismo, hacerlo semejante; y, en cuanto a la parte que se mantuviera rebelde, rechazarla lo más profundamente posible, encerrarla en la caverna al fondo del océano: tal es el objetivo del platonismo en una voluntad de hacer triunfar los iconos sobre los simulacros" Ibid. pág. 260

⁷⁸² Ibid. pp. 262-263

⁷⁸³ Ibid. pág. 262-263

⁷⁸⁴ "Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo, <<crepúsculo de los ídolos>>. El simulacro no es una copia degradada: oculta una potencia positiva que niega el *original, la copia, el modelo y la reproducción*. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia." Ibid. pág. 263

pensar la similitud e incluso la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros>>⁷⁸⁵.

Con la inversión del platonismo se muestran los simulacros, y estos operan en otro lugar a la problemática de la representación como distinción entre Esencia-Apariencia, Modelo-Copia. En el simulacro anda oculta una potencia afirmativa en la que no es necesario negar la copia y su reproducción. No hay una jerarquía de privilegios noéticos, se está ante lo Otro, ante la posibilidad de las series, ante el movimiento en la superficie; son series divergentes. Invertir no consiste en negar o anular la parte constitutiva de la jerarquía y las graduaciones entre el Modelo y la Copia bajo la ley de la Semejanza y de lo Mismo. Invertir ha supuesto que la semejanza se diga de la diferencia interiorizada y la identidad de lo diferente. No hay una selección posible que tienda al privilegio y a la jerarquía. Pueden coexistir en la horizontalidad, en la simultaneidad de los acontecimientos, <<lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser simulacros, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro>>⁷⁸⁶. Eso que Deleuze menciona como *Fantasma* no es más que el funcionamiento del simulacro. Lo simulado de lo Mismo y lo Semejante no son ni apariencias, ni ilusiones. Es pues un proceso en el que los efectos son potencias productivas que señalan y siguen todo aquello que ocultándose se expresan en el devenir-loco. Deleuze profundiza más que Nietzsche sobre los efectos del eterno retorno en la inversión del platonismo. El eterno retorno y el simulacro se copertenecen para Deleuze, porque el vínculo que lo permite es el retornar de las series divergentes desplazando las diferencias unas de otras; el caos no se opone a lo que retorna pero desde luego no comprende ninguna representación, es decir, no se propone ni un comienzo ni un fin acabado. Tampoco hay fundamento, al contrario hay una desfundamentación. Por esto, el círculo del eterno retorno es excéntrico para un centro que siempre está descentrándose: El devenir es el movimiento excéntrico del eterno retorno y garantiza el carácter intempestivo de lo que retorna. Con razón Deleuze considera que la estética padece de una dualidad que se debate entre una <<teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real⁷⁸⁷>>, y para que converjan ambas experiencias es imprescindible que esas condiciones de la experiencia en general devengan en experiencia real; <<la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación>>⁷⁸⁸. Esta crítica a lo Mismo y a lo Semejante de la imagen dogmática del pensamiento está constituida por un <<presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto>>. En este presupuesto está implícito modos prefilosóficos, o como Nietzsche los llama morales, donde la verdad y la forma son compartidas por el sentido común. Este sentido del pensamiento considera al pensamiento capaz de una naturaleza buena, de una buena voluntad por la que se pueda acceder a un pensamiento verdadero, esta acción buena de la voluntad parece garantizar un conocimiento verdadero. Por eso Deleuze en el capítulo 3º de *Diferencia y*

⁷⁸⁵ Idem.

⁷⁸⁶ Ibid. pág. 264

⁷⁸⁷ Ibid. pp. 261-262

⁷⁸⁸ Idem

Repetición señala el problema del comienzo en filosofía y la imagen que le acompaña, que no es otra que la figura que universaliza la doxa elevándola a la racionalidad. Pero a este modelo o figura hay que añadirle el modelo trascendental en el que concuerdan todas las facultades y en el que es inevitable la necesidad del reconocimiento. Este reconocimiento requiere de un uso legítimo del sentido común, que ya es lógico y busca la facultad legisladora como es la razón en el caso de Kant. En estos casos cada modelo no sería más que la variación de lo Mismo y lo Semejante.

La filosofía que se plantea un comienzo, un presupuesto en el que el pensamiento posible gira dentro de una imagen dogmática se establece desde una relación ya tipificada con el Afuera. Este Afuera es aquello otro que nos interpela en la medida que hay un diferir. Esta relación prefilosófica necesita de mediaciones, de procesos en los que el interpelado, aquel que busca pensar siempre es violentado, es afectado por la misma imagen dogmática derivada por la relación con el Afuera. Esa relación, en efecto, media entre el sentido/ sin sentido, los efectos de la búsqueda se concentran en la "imagen" del principio, del ideal, del modelo y que culmina en la *Representación*. Pero en esa imagen dogmática también debería incluirse lo negativo, la función lógica, la formalización de la modalidad, o el dominio del saber frente al aprender, que supo profundizar Foucault. Todas estas imágenes dogmáticas son el cierre o círculo de lo que se puede denominar Metafísica. Todos estos conceptos conforman los postulados de la imagen dogmática o la imagen del pensamiento que han condicionado la tarea del pensar. Lo que se cuestiona es la necesidad de un fundamento y cómo las condiciones del mismo exigen un comienzo con su final⁷⁸⁹. Pero si es posible un verdadero presupuesto exigiría la expulsión de un fundamento previo que condicionase todo el "territorio" de lo pre-filosófico, de lo constituido desde lo a priori, o el de un solo y único centro. Los problemas, este es el asunto que nos violenta a pensar. En conclusión, <<Para invertir el platonismo sería inútil, pues, resistir los derechos de la apariencia, devolverle solidez y sentido; sería inútil acercarle formas esenciales que le proporcionen como vértebra el concepto; no animemos a la tímida a que se mantenga erguida. No tratemos, tampoco, de recobrar el gran gesto solemne que estableció de una vez por todas la Idea inaccesible. Abramos más bien la puerta a todas estos que simulan y chismean en las puntas. Y entonces, sumergiendo la apariencia, rompiendo sus noviazgos con la esencia, entrará el acontecimiento; expulsando la pesadez de la materia, entrará lo incorpóreo; rompiendo el círculo que imita la eternidad, la insistencia intemporal; purificándose de todas las mezclas con la pureza, la singularidad impenetrable>>⁷⁹⁰.

Afirmar el Afuera es estar en la Inmanencia. Y ese afirmar es posible porque la

⁷⁸⁹ "Si cada postulado tiene dos figuras, es porque una vez es natural y otra filosófico; una vez ocurre en lo arbitrario de los ejemplos, y otra en lo presupuesto de la esencia. Los postulados no tienen necesidad de ser dichos; actúan tanto mejor en silencio, en lo presupuesto de la esencia, tanto como en la elección de los ejemplos: todos ellos por igual, forman la imagen dogmática del pensamiento. Todos ellos aplastan el pensamiento bajo una imagen que es la de lo Mismo y lo Semejante en la representación, pero que revela en lo más profundo lo que significa pensar, alienando por igual las dos potencias, la diferencia y la repetición, el comienzo y el recomienzo filosóficos. El pensamiento que nace en el pensamiento, el acto de pensar engendrado en su generalidad, sin dado de lo innato ni supuesto en la reminiscencia, es el pensamiento sin imagen.>> Deleuze. G.; DF, op. cit. pp. 276-277

⁷⁹⁰ Foucault. M.; *Theatrum Philosophicum*, trad. Fco. Monge, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 10-11

univocidad del ser es ya diferencia. Y a su vez, en la inmanencia se asienta la multiplicidad. Esta vía ontológica de la diferencia contrasta con la circularidad y necesidad de sistemas cerrados y acabados en los que las cogniciones también son esféricas incluido la propuesta ontológica de Heidegger, es decir, no permiten afirmar el afuera, la inmanencia, quedando bajo el yugo de lo trascendental. Cuando Deleuze se refiere al afuera no se está hablando de un mundo exterior que ha de ser justificado desde el sujeto, o desde la formulación lógica y de un sentido concreto del uso del lenguaje, más bien, la diferencia supone un pensar fuera de toda subjetividad y permite que surjan sus propios límites, los del afuera. El afuera es ese intersticio o lugar en el que la inmanencia se hace patente en la posibilidad de las relaciones existentes en devenir. ¿Qué efectos conlleva la multiplicidad de los devenires? El poder. Las relaciones de poder que son relaciones diferenciales en los <<que se determinan singularidades (efectos)⁷⁹¹>>. Saber y Poder, Exterioridad y Afuera se distinguen y a su vez se capturan, << (...) el espacio del afuera, precisamente ahí donde la relación es una <<no relación>>, el lugar un <<no lugar>>, la historia un devenir. (...). Si ver y hablar son formas, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar. (...) pensar pertenece al afuera, en la medida en que éste, <<tempestad abstracta>> se precipita en el intersticio entre ver y hablar>>⁷⁹². El poder produce, se ejerce en relación a las fuerzas, o las fuerzas en relación al poder, lo cierto es que el poder no es una forma. Las fuerzas están en constante devenir y esas relaciones son siempre relaciones diferenciales. El afuera está siempre en procesos cambiantes, mutaciones, en pliegues. Resulta imprescindible detenerse en *Nietzsche y la filosofía*, una vez que <<la Voluntad de poder es el elemento diferencial de las fuerzas> y también el elemento <<genético de las fuerzas>> y el de sus relaciones productivas que los diferencia, resulta esencial la distinción de las <<cualidades originales>> de la fuerza en Activa-positiva y Reactiva-negativa⁷⁹³. Acción y reacción de la Voluntad de poder es inmediato con respecto al devenir, éste puede ser un devenir-activo o un devenir-reactivo. Obviamente, las fuerzas activas tienen una tendencia de superioridad con respecto a las reactivas. Y es que la fuerza activa llega hasta el límite de sus efectos. La fuerza separada puede convertirse en una fuerza reactiva. Pero toda fuerza activa tiene su contacto con el devenir-activo, pues, la acción supone una afirmación; si hay afirmación el devenir- activo es producto de una <<selección>>. Aquí el Eterno retorno debe ser entendido como el *ser* del devenir y el único devenir que tiene *ser* es el *devenir-activo*; este devenir expresa la dimensión ontológica del eterno retorno de lo mismo siendo lo que retorna el ser de lo que difiere⁷⁹⁴. Las verdaderas transformaciones de las fuerzas activas se afirman en el devenir-activo por ser este último el producto del Eterno retorno de lo mismo. Ahora bien, si lo Mismo no es lo idéntico, debe entenderse por lo Mismo la afirmación del devenir-activo en un único momento, el del tiempo del instante, o en la metáfora del único lanzamiento de dados donde el azar afirma el ser del devenir. El arte tiene esta consistencia del devenir-

⁷⁹¹ Deleuze, G.; *Foucault* (F), trad. M. Morey, Paidós, Barcelona, 1987, pág. 104

⁷⁹² Deleuze, G.; F op. cit. pág. 116

⁷⁹³ Deleuze, G.; *Nietzsche y la filosofía* (NF), trad. C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1986. pp. 78-80

⁷⁹⁴ "El eterno retorno es el ser del devenir. Pero el devenir es doble: devenir- activo y devenir-reactivo de las fuerzas activas. Y el devenir-activo es el mismo que tiene un ser; sería contradictorio que el ser del devenir se afirmase en un devenir-reactivo, es decir en un devenir nihilista." NF, op. cit. 103

activo y su principal acción consistiría en la afirmación de la vida, y el modo de esta afirmación conlleva un "poder" que en la creación da sentido al poder de la apariencia, a la verdad de la apariencia, en la multiplicidad de la misma siempre aparecen las fuerzas, siempre el deseo, siempre en afirmación. Deleuze asume el legado ontológico de Nietzsche cuyo efecto es realizar una crítica como inversión del sentido y del valor⁷⁹⁵.

Pensar es pensar el Acontecimiento⁷⁹⁶. Los acontecimientos son *extra- seres*, es decir incorporeales, relacionan palabras y cosas, separan proposiciones y hechos, pero, pensar el acontecimiento es / está en la noción de tiempo. El acontecimiento es pues, un campo trascendental, en tanto incorporeal, lugar pre- individual, pre- reflexivo, es derivado y producido por un "sujeto", no hay origen, no hay fundamento. El acontecimiento es un efecto puro, es el sentido de una proposición, su expresión lingüística. El acontecimiento es el modo ontológico en el que se extiende el plano de inmanencia. En la inmanencia hay devenires, pluralidad, un diferir de las diferencias, maneras de coexistencias individuales. Este modo nómada del diferir del ser en la pura inmanencia del pensar, asume una dimensión virtual/ actual, un "*entre*" en el que la temporalidad es un *instante*.

Con él, retoma la figura del Aión, intenta también como Heidegger desterritorializar la presencia (el operar mismo de la tradición metafísica, descentra el foco trascendental de la presencia). El Aión es tanto eternidad y presencia, es fuente del acontecimiento, de ahí que sea inactual, incorporeal, instantáneo, ya sido y aún porvenir. Es ilimitado como el futuro y el pasado pero determinado, finito como el instante. Envuelve el sentido paradójico, pues perfila las singularidades y los lanza tanto al pasado como al futuro. El devenir no tiene finalidad, es extensivo, horizontal y vertical como la hierba, el devenir es rizomático, el devenir es siempre lo otro, sin dejar de ser el mismo. La identidad está en y por la diferencia. Lo que deviene es el ser mismo en cada diferencia, el ser está/ es diferencia.

d) *Diferencia y Arte: afectos, perceptos*

El problema de la filosofía no está en la búsqueda de los orígenes, sino está más próxima a lo que sucede <<entre>>. El filósofo no ha de ser el guardián de lo eterno, más bien debe situarse en el movimiento, el filósofo crea, no se dedica tan sólo a "reflexionar sobre"⁷⁹⁷; genera movimientos intelectuales a través de la creación de conceptos. Por esto, resultan imprescindibles las conexiones y relaciones de la filosofía con la ciencia y las artes. Porque todas son creadoras y no hay una situación de privilegio, << El auténtico objeto de la ciencia es crear conceptos. A partir de ahí tomando estos grandes rótulos (función, agregado, concepto), aunque sean muy

⁷⁹⁵ "Valorar es crear: ¡oídllo, creadores! El valorar mismo es el tesoro y la joya de todas las cosas valoradas. Sólo por el valorar existe el valor: y sin valorar la nuez de la existencia estaría vacía. ¡Oídllo, creadores! Cambio de los valores -es cambio de los creadores-. Siempre aniquila el que tiene que ser creador." Nietzsche, F.; Así habló Zaratustra, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1990.

⁷⁹⁶ Deleuze, G.; *Lógica del sentido*, Prólogo y trad. de M. Morey, Paidós, Barcelona, 1994

⁷⁹⁷ Deleuze, G.; P, op. cit. 193-195

esquemáticos, pueden plantearse la cuestión de los ecos y las resonancias que se dan entre esas actividades⁷⁹⁸>>. Deleuze gusta para su análisis, eso que genera movimientos y creación, de las conexiones triádicas, por ejemplo, *impresiones-pliegues-expresiones*, en la que los retratos conceptuales se corresponden con una lectura peculiar de Hume, Leibniz y Spinoza. En los que hay verdaderos *entrecruzamientos* de la ciencia, de las artes, y de la filosofía. Si se siguiera, con respecto a esta constante triádica, se llega a la dimensión ontológica con la tríada que mejor expresan las conexiones, ecos, resonancias o líneas de fuga, pues en la dimensión conceptual propia de la filosofía están implícitas las dimensiones del *afecto* y el *percepto*. Estas dimensiones se enlazan con las artes en el *ritornelo*. <<creo que el concepto comporta otras dos dimensiones, el afecto y el percepto. Esto, y no las imágenes, es lo que me interesa. Los perceptos no son percepciones, son paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quienes los experimentan. Los afectos no son sentimientos, son devenires que desbordan a quien los atraviesa (que deviene otro). (...) El afecto, el percepto y el concepto son tres potencias inseparables que van del arte a la filosofía y viceversa. Lo más difícil es, evidentemente la música, de cuyo análisis hay un bosquejo en Mil mesetas, el ritornelo entraña las tres potencias⁷⁹⁹>> También puede pensarse en el análisis sobre el cine y la filosofía de Bergson la tríada *percepción-afección-acción*. Ciencia y cine pueden proceder de forma aparentemente inconexas en un espacio - insiste Deleuze- como en el "espacio de Riemann" en el que se constituye por las inmediaciones de pequeños fragmentos pero que posibilitan infinitas conexiones efectuales, una clara aproximación a los ejes de la teoría de la relatividad para criticar la espacialización del tiempo. La relación de Bergson-cine-síntesis del tiempo que encuentra su nexo en *Diferencia y Repetición*, *Imagen movimiento*, e *Imagen Tiempo* son especificaciones de su análisis ontológico. Porque la repetición siempre es para sí, puede decirse que la Inmanencia no es un trascendental con respecto a lo inmanente, sino que precisamente surge según sus grados de intensidad tanto en la repetición como en los grados de la diferencia.

¿Cuál es el modo en el que opera estas series triádicas?, ¿Qué es lo que sostienen sus ecos y resonancias? Toda creación requiere encontrar sus intercesores, por eso la verdad presupone un dominio simbólico (en las ciencias como en el arte y la filosofía). No se parte de ideas preestablecidas, la verdad es una creación porque también es producida, los términos pueden ser reflejos los unos de los otros y falsarlos según las series de fuerzas. Importan los intercesores puesto que ellos son las potencias, que desde la falsación, producen lo verdadero de la serie⁸⁰⁰. Esto que es producido como verdadero es una proposición con sentido, éste proporciona un interés. Nos importa lo que suscita las infinitas variaciones que son decisivas. Esto potencia movimiento y no un salvaguarda; nos expresamos siempre porque todo ocupa un lugar de fuerzas y por eso es medible, es decir, intermedibles. El creador se topa con lugares de entrecruzamiento e imposibilidades, pero éstos tienen su línea de fuga, hay que hallar donde están estas imposibilidades. Puesto que no se trata de sostenerlos con un juego retórico de palabras, ni con la combinación de ideas y de frases, más bien, son un

⁷⁹⁸ Ibid. pág. 197

⁷⁹⁹ Ibid. pág. 218

⁸⁰⁰ Ibid. pág. 201

devenir, una forma "líquida", un "estilo". Producir una hendidura es un producir sobre un existir inmanente, es decir, es producir una existencia, en esto consiste también la producción de lo verdadero⁸⁰¹. La existencia son cuerpos reales. Siempre que la "Tierra" quede hendida por el devenir de la creación de leyes y se extraigan las fuerzas inconscientes que operan y que tienden a la diferencia, en el diferir que hay en cada repetición. Se está dentro del quehacer ontológico de la diferencia, en el modo propio de las acciones, cuyo sentido devienen, desde cada singularidad.

Lo que importa del arte es su fuente productiva, las potencialidades creativas que se alinean y se entrecruzan en ámbitos de receptividad que vinculan lo intensivo y lo extensivo en el Afuera, en el límite que dibujan todas sus variaciones, sus transformaciones, donde esos espacios y fuerzas vivifican y requieren de más diferencias; la diferencia son las mismas multiplicidades. Una obra de arte es un modo de existencia, es un pensar en el que hablar y ver permite hacerla vivible y mostrar la apertura de su visibilidad, su consistencia en las relaciones de fuerzas que constituyen <<acciones sobre acciones>>. Aquí pensar el arte como obra es pensarla desde el presente, como <<proceso de subjetivación>>. Este proceso - señala Deleuze con respecto a Foucault- no significa ningún retorno al sujeto⁸⁰².

El centro de vibraciones de todas las incursiones sobre arte que realiza Deleuze, queda recogido en *Crítica y Clínica*. Su composición recrea el sentido crítico de Nietzsche. Sólo que Deleuze después de haber aplicado el esquizoanálisis con Guattari en el *Antiedipo* y *Mil Mesetas* zanja los desencuentros con la estructura psicoanalítica. Grosso modo ese mapa esquizoanalítico está compuesto de líneas que parten de una idea prefijada como imagen de los individuos y de los grupos sociales, y el de sus espacios o lugares políticos donde el poder configura líneas de fuga activas. Estas líneas se entrecruzan y se trataría de diferenciarlas unas de otras. Esta finalidad de diferenciación convierte a la escritura, a la literatura en un dispositivo⁸⁰³. Cada uno de los capítulos de esta obra va componiendo un plano de consistencia del devenir-escritura que puede ser aplicable a la música y al cine, pues, en esa consistencia se producen las variaciones que vibran como verdaderos impulsos vitales, como auténticos devenires. El arte crea su propio mapa cartográfico siguiendo los signos de la escritura, y desde estos signos se diagnostican los devenires que componen los universos posibles que las obras literarias proporcionan.

El arte de la escritura es un viaje que al recorrerse se recobra la salud⁸⁰⁴.

Desde el Afuera del lenguaje se llevará hasta su propio límite la escritura que hace de sus signos un entramado de agenciamientos en los que se expresan las líneas de fuga. Hace frente dentro del propio lenguaje dominante una transformación que revierte

⁸⁰¹ "La verdad es la producción de existencia", Deleuze, G.; P. op. cit. pág. 213

⁸⁰² Deleuze, G.; P, op. cit. pp. 155-156

⁸⁰³ No se va a profundizar sobre este asunto porque se aleja de la estructura y límite de esta investigación, pero, sin embargo, el concepto de ritornelo es un principio que actúa ontológicamente como la repetición rítmica en la que se unen, al menos dos instantes en dos series. El concepto de ritornelo debe ser salvaguardado como un concepto acorde al diferir de la diferencia en el devenir instante.

⁸⁰⁴ Deleuze, G.; *Crítica y Clínica*, trad. de T. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 10

sus códigos en el que emerge un lenguaje extranjero dentro de su propia lengua. Obviamente dirige su crítica a estos códigos retóricos y formales en los que se reproducen las normas dominantes del poder en los espacios sociales e en los individuos. La concepción cartográfica de la literatura contrasta con el concepto arqueológico del psicoanálisis y su tránsito edípico. Estos mapas están constituidos de trayectos y sus espacios son de intensidad y de densidad, es decir, de afectos activos <<El arte (...) se compone de trayectos y de devenires...>>⁸⁰⁵. Por lo tanto, la literatura como salud descompone el sujeto y todos sus códigos en devenires de lo otro, en hacer visible y palpable las potencias intensivas de los signos. Por eso, el arte que ni es real, ni imaginario en el trayecto sí, implica un proceso impersonal, en las cosas del olvido, nuevas trayectorias, nuevos mapas, más devenires.

<<La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos>>⁸⁰⁶. Si el concepto se define por su consistencia, significa que carece de referencia. Según está siendo creado en paralelo, determinando sus propios componentes. El concepto es una construcción que es <<real sin ser actual, ideal sin ser abstracto...>>⁸⁰⁷. Los conceptos son centros de vibraciones, totalidades fragmentarias, incorpóreos e intensivos, donde no se pueden confundir con el Estado de cosas, expresan acontecimientos, son una haecceidad, tienen su historia en el devenir de sus propias conexiones. Es, pues, el sentido de un acto de pensar⁸⁰⁸. El Plano de inmanencia participa de este tándem entre filosofía y concepto en un todo fragmentario en el que el azar en cada lanzamiento incluye un sólo plano: el *Planómetro*⁸⁰⁹. Ahora bien, el plano de consistencia/inmanencia no es un concepto. La filosofía es también una construcción en la que hay dos aspectos que aunque difieren se complementan, <<crear conceptos y establecer un plano⁸¹⁰>>. Ahí se hacen visibles los Acontecimientos conceptuales que están en un plano y el plano es indivisible, <<son los conceptos mismos las únicas regiones del plano, pero es el plano el único continente de los conceptos⁸¹¹>>.. El plano de inmanencia es la imagen que se da él mismo para hacer un acto de pensar, y garantiza las conexiones y todos sus movimientos; es de naturaleza fractal, es una variación pura en la que el movimiento recorre la totalidad del plano plegado de conceptos en los que la finalidad de conexiones, "retroacciones" o "proliferaciones" retornan una y otra vez en y desde su propia variación. Aunque en los planos de inmanencia sean los propios conceptos los que se ocupan de pensarse, no se deben confundir con el plano. La filosofía crea el concepto e instaura el plano. El plano/ plano de inmanencia es claramente prefilosófico, es en sí mismo un campo de experimentación de lo excesivo. << La historia de la filosofía es comparable al arte del retrato. No se trata de cuidar el <<parecido>>, es decir, de repetir lo que el filósofo ha dicho, sino de producir la similitud despejando a la vez el plano de inmanencia que ha instaurado y los conceptos nuevos que ha creado.

⁸⁰⁵ Ibid. pág. 95

⁸⁰⁶ Deleuze, G. y Guattari, F.; ¿Qué es la filosofía?, trad. T.Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993, pág. 8

⁸⁰⁷ Idem

⁸⁰⁸ Idem

⁸⁰⁹ Ibid. pág. 39

⁸¹⁰ Idem

⁸¹¹ Ibid. pág. 40

Se trata de retratos mentales, noéticos, maquínicos. Y aunque habitualmente se suelen hacer recurriendo a medios filosóficos, también se los puede producir estéticamente⁸¹²>>.

Lo que se conserva en la obra de arte es un bloque de sensaciones, un concepto de perceptos y de afectos⁸¹³. Y los perceptos no deben ser entendidos como percepciones, pues, son independientes a cualquier sujeto que los experimente, también los afectos no son nuevos sentimientos, pues, tanto las <<sensaciones, los perceptos como los afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia>>⁸¹⁴. Este bloque de sensaciones que para perdurar como arte necesita de una materia que lo conserva en tanto que dura en el tiempo, este plano material en el que el artista crea perceptos y afectos sin necesidad de una referencia, de un objeto. El método del hacer del arte consiste en extraer un bloque de sensaciones un <<mero ser de sensación>>⁸¹⁵. Cada procedimiento es diferente en la búsqueda de sensaciones. La variación deviene una y otra vez en cada creación. Devenires no humanos son los afectos. El arte produce devenires, trazos y diferencias de perceptos y afectos.

El arte de la novela no consistirá en un cúmulo de percepciones, afecciones propias o recuerdos, nada de esto apela a la creación del arte, en este caso se transforman en novela. Afectos y perceptos desbordan el ámbito de las vivencias, estados perceptivos de un sujeto. Lo que el arte hace es liberar la vida; lo que el arte es, es devenir, afecto devenido, percepto devenido en más devenir⁸¹⁶. El arte, pues, es la zona de incertidumbre que se transforma en otro, en un diferir. La obra de arte es un "abrazo" a las sensaciones para que sean devenires⁸¹⁷. Arte y vida siempre en lo excesivo, en la zona de afectos y perceptos, en la producción del deseo. El deseo es la fuerza interior que atraviesa el momento creador del artista. El artista introduce en un plano (inmanente), variaciones nuevas al mundo (de las sensaciones o a sus bloques)⁸¹⁸. El arte no opina pero es <<el lenguaje de las sensaciones>>. La ontología del arte consiste en desmontar un orden subjetivo de opiniones particulares, de percepciones y de afecciones propias para devenir en mundo del devenir compuesto de perceptos, afectos y bloques de sensaciones. El escritor-artista hace vibrar, en un porvenir siempre dispuesto siempre al acorde del acontecimiento. ¿De qué devenir se está hablando?

⁸¹² Ibid. pág. 58

⁸¹³ Ibid. pág. 164

⁸¹⁴ Ibid. pág. 165

⁸¹⁵ "La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un nuevo ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor que forma parte de la obra". Ibid. pág. 165

⁸¹⁶ "No supera menos el afecto las afecciones de lo que el percepto supera las percepciones. El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre". Ibid. pág. 174

⁸¹⁷ "De este modo, un escritor a otro, los grandes afectos creadores pueden concatenarse o derivar en compuestos de sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan: son estos seres de sensación quienes ponen de manifiesto la relación del artista con un público, la relación de las obras de un mismo artista o incluso una eventual afinidad de artistas entre sí". Ibid. pág. 177

⁸¹⁸ "El artista siempre añade variedades nuevas al mundo. los seres de sensación son *variedades*, como los seres de concepto son variedades, y los seres de función, variables". Ídem.

Señala Deleuze-Guattari que las figuras estéticas al no ser idénticas a los conceptos filosóficos no se trata del mismo devenir⁸¹⁹. ¿Acaso las figuras estéticas no alcanzan lo mismo que los personajes conceptuales? El límite mismo de las figuras estéticas son sus propias construcciones que devienen universos posibles. Pero estos universos no son virtuales, ni actuales, tan sólo devienen una <<existencia>>. << La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí⁸²⁰>>. Lo que importa es todo lo que interviene en ese otro bloque compuesto de sensaciones. La consistencia está en el compuesto transformador de las sensaciones y sus conexiones que hacen visible, palpable los afectos y los perceptos. El arte no ha sido jamás representativo. Los universos del arte pueden ser capturados y devenir unos en otros, formar constelaciones diferentes, líneas de fuga entre los bloques de sensaciones y el plano de composiciones estéticas; ambas, de hecho, coexisten porque se componen de afectos y de perceptos. Sólo así desterritorializan el ámbito social, natural o histórico dominante⁸²¹.

El arte, las artes lo que hacen es captar fuerzas y hacerlas visibles, por eso la fuerza está en estrecha vinculación con la sensación. La fuerza es la condición de la sensación que se ejerce sobre un cuerpo. Música y pintura no reproducen formas, realmente en este sentido no habría arte propiamente figurativo. Pero la creación, la experimentación artística, es el tiempo del Aion, la 3ª síntesis temporal, la del Eterno retorno de la diferencia. El Aion sería la línea en la que el instante divide sin cesar el pasado y el futuro como lo aún por llegar; línea que es interminable, que rompe los goznes del tiempo que fundamentaba la subjetividad y le permite vivir el instante separado de sí mismo, donde la identidad se disuelve porque no retorna. Lo que se repite es siempre una diferencia que en el instante se difiere una y otra vez, es una línea recta con sus extremos que nunca termina. Lo que está en juego son las reglas del azar, por eso Lewis Carroll inventa juegos y va transformando las reglas en distintos juegos. Alicia irá transformándose según esté sometida al devenir puro cuya paradoja es esquivar el presente. Arte y pensamiento, donde el tiempo distribuye las singularidades del Acontecimiento, se afirman en el azar. Intensidad frente a identidad. El cuerpo es considerado como una multiplicidad de líneas, devenires, conexiones de afectos, siempre en un plano de consistencia y de inmanencia. La dimensionalidad de la inmanencia es la que transforma los cuerpos según los grados de intensidad del devenir de las diferencias. Desde las diferencias hacer filosofía y arte es hacer visible los agenciamientos y las máquinas deseantes. Producir en último término para territorializar

⁸¹⁹ "Las figuras estéticas (y el estilo que las crea) nada tienen que ver con la retórica. Son sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires. (...) Sin embargo las figuras estéticas no son idénticas a los personajes conceptuales. (...) No se trata del mismo devenir. El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro, (...) mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. (...) Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética. (...) la existencia de lo posible, mientras que los acontecimientos son la realidad de lo virtual, formas de un pensamiento-Naturaleza que sobrevuelan todos los universos posibles, lo que significa decir que el concepto antecede de derecho la sensación: incluso un concepto de sensación tiene que ser creado con sus propios medios, y una sensación existe en su universo posible sin que el concepto exista necesariamente en su forma absoluta." Ibid. 179

⁸²⁰ Ibid. pág. 165

⁸²¹ Ibid. pág. 199

o desterritorializar. El rizoma es el canal de los flujos en el que se entrecruzan el pensamiento filosófico, la ciencia y el arte. Ellos devienen en la multiplicidad rizomática y se expresan como un movimiento total del devenir de la diferencia.

V- Summary / Resumen

Art: Ontology of the Difference
Arte: Ontología de la Diferencia

ART: ONTOLOGY OF THE DIFFERENCE
ARTE: ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

KATIA MARIA JIMÉNEZ LÓPEZ

INDEX

I. Scope of the study	09
§1 << Centre of vibrations >>	10
a) <i>About interpretations of art: subjectivity and representation</i>	
b) <i>Art exceeds the field of aesthetics</i>	
c) <i>Art is knowledge. Art is or is not the work of art?</i>	
d) <i>Art is action</i>	
§2 <i>The final focus: Difference/ Limit</i>	50
II. Preface	58
§3 The constitution of aesthetics: the rational circle of art	59
§4 Hume: empiricism, beauty and taste.....	68
§5 Kant: From the sublime to symbolic escape	84
§6 Hegel: Philosophy of art	133
III. Ontological dimension of art	159
§7 The Continent of Art Nietzsche	160
a) The Apollonian- Dionysian forces and the dimension of Art-Life	
b) Art; tragedy and will	
c) Dionysian force: truth and language	
d) The container of art	

§8 Aesthetics/Ontology of Art	227
a) Gianni Vattimo: <i>The end of modernity and impossibility of an aesthetic ontology</i>	
b) Ontology of art: <i>Hermeneutics</i> by H.G. Gadamer	
c) H. G. Gadamer: The (re)- <i>presentati3n (Darstellung)</i> and the work of art	
IV. Art: Ontology of the Difference.....	265
§9 M. Heidegger, <i>Being</i> and Art	266
a) <i>Intersecting paths</i>	
b) <i>The decisive step: phenomenology</i>	
c) <i>Hermeneutics and ontological change</i>	
d) <i>Being</i> and Art	
e) <i>Art and the Place of Difference</i>	
§10 G. Deleuze, <i>Difference</i> and Art	323
a) <<Pourparlers>>	
b) <i>Difference: Immanence and Univocality of being</i>	
c) <i>Becoming and Event</i>	
d) <i>Difference and Art: affects and percepts</i>	
V. Summary / Resumen	356
VI. Bibliography Specific and General	371

Summary:

Art: Ontology of the Difference

1- Introduction

This investigation begins presenting aesthetics as a founding science of a specific knowledge of philosophy since the 18th century. It will not try to be a chronological sequence of facts and dates in such an intense founding period, rather an attempt to suggest certain approaches which influence the criteria regarding the purpose of aesthetics. A clearly ontological point of view is chosen as a radical and vertebrating reference to understand the philosophical reflections that revolve around art and, from these reflections, inform about contemporary artistic expression.

Art has always been a subject for philosophical thought. The essence of the work of art is representing, reveal what has in some way been destined to be seen, recognized, and show its meaning in relationship to its lack of meaning. This prelude of art's existence, the work of art, implies a mutual recognition that appears when one is questioned directly by a work of art. Something that poses us questions as a fragment of truth becomes a complete finite and immanent world. Therefore the question "what is art?" is less and less relevant since it is ineffective and alien to the experience of art's essence. However the question broadens into a series of clarifying questions, "what does art do?", "what questions does art know?," "what is art for?", or "is not art the work of art?" The answer comes from long ago, from the great Greek philosophers, Plato and Aristotle. What art does can be answered immediately. Art is knowledge of how to produce (poesis), a technique, therefore in all art a prior knowledge exists that makes possible the useful production of a piece of art. This knowledge is related to its use but this "know how to" with which Aristotle classifies productive knowledge, art as a *techne*, still does not reach the meaning of the question. Aesthetics and Modernity are part of a philosophical fabric which starts with the philosophy of subjectivity and its avatars. However, part of the object of this study, starts from the following consideration, *art exceeds the area of aesthetics*. For this to be accepted, the interpretations that arise from subjectivity and representation must be situated. It was said *art exceeds the area of aesthetics*, then, the "something" of art points towards its symbolic and original nature which here is considered difference/limit, without loss of the measured value of artistic activity, something given, donated as part of a world. It is not a case of situating that "something" within the controversy of modern aesthetics or the philosophy of art in the binomial *nature-art* or the problematical sequence of the gnoseological implications of *nature/beauty/art* with which the modernity of a Kant, Hegel, Adorno, etc. is consummated, because this whole fabric participates in and is nourished by the relationship subject-object. This Kantian subjectivism penetrates into the theories about art and affects the analytical focus on works of art: this is the case of Clement Greenberg, who in the full 20th century influences the analysis of historical vanguards. If every fine art has its own specificity, all share a way of representing the world (aesthetically): *form*. If formalism is in the field of aestheticism, it is because it considers that any object can be an artistic motive if an aesthetic experience follows.

The work of art is a work of taste and this guides the artist in his creation. Going to the <<extremes of aesthetics>> means to fly over the ontological angles of metaphysics itself and search for another perspective, as was the intention of Heidegger's thought in wanting to show the truth of art; but not Heidegger's thought alone can be effective for this task, it is also necessary, in order to bring this investigation to safe harbour, to take into account the "lines in flight" of G. Deleuze approach to difference, and, from the panorama of Spanish thought, the contribution of Eugenio Trías, although he will be the subject of a work after this present study, because his early writings approach art and deal with those significant questions of aesthetic tradition in general, in order to found a philosophy of the limit, where art is treated as creation and knowledge, on equal footing with philosophy.

In both extremes of aesthetics two directions can be found which oppose the paradigm of modern aesthetics, on the one hand art wrapped in ontology, in the essence of being, where art is in symbiosis with thought, as in the case of antiquity or in the ontological hermeneutics of Gadamer, once he follows Heidegger's thought; on the other, separated by the aesthetic interval itself, would be the attempt not to continue within the canons of aesthetics, questioning and opening new forms from the field of art, as was the criticism of the sensitive aspect of artistic activity. For this reason the position of Duchamp and Warhol, among many others, has a meaning. The activity, that is to say the creative sense doesn't have to involve contemplation nor the privilege of the visual. That "something" of action that art is shows itself actively transforming the image into cognitive and interpretive perspectives. But neither does that same "something" of action in art constitute a predetermined conceptual principle or the expression of an idea. All this, between what is felt and what is understood is no more than going around in the rhetorical aesthetics of modernity within the epistemological problem. Would the idea alone be enough to provide a constituent basis for the work of art? The alternative of conceptual art does not transcend this level of the act of art as idea. The art that thinks about art, such as conceptual art among others, looks towards philosophy, that gap in the meaning of the discourse that constitutes a reality, a background for each statement, a missive to create a statement that speaks about its meaning.

2- Objectives

This ontological focus states that what can be thought of as art from the point of view of *first Philosophy* is the *difference* and that every limit is deduced from a difference, whether or not *the principle of variation* (Trías) that determines both its singularity and its universality. For this to be possible, this first philosophy which we try to put forward does not proceed from the canons that *traditional metaphysics* have consolidated during their history, specifically since the birth of illustrated rationality. When it was stated at the start that this thinking of art means going to the borders of aesthetics, the intention was to emphasize, that, starting from the consequence and possible after-effects, modern aesthetics are a continent where journeys or change of routes to other philosophical destinations can arise, that is to say an expedition is

launched into the open sea without a predetermined course and if a return takes place, this will provide a new way of situating aesthetics. This investigation *on, for and about* art, is placed on an *equal footing with philosophy*, without hiding neither any tricks nor anything else outside the flow of philosophical thinking. In this study equal is not considered the same as identical, as in the philosophies of art of German idealism, such as Schelling or Hegel. The emphatic phrase *on equal footing with Philosophy* highlights that in the work of art, being is preeminent. As in other particular constituents of the World, or of the different ways <<of creating worlds>>, art is a form of expressing being. The statements of M. Heidegger are appropriate: <<therefore art is to arrive at the being and happening of truth>>. From a different angle, in words of E. Trías << Art and philosophy point towards the same synthesis of singularity and universality, of idea and feeling, but must produce this synthesis in a reverse manner>>. What must be shown is the occurrence of the truth of art, the rhythms and variations that make it possible and, in this sense, an ontology, rather than the metaphysics of art, is established.

To summarize, the idea is to show the tortuous path which circulates around art as part of the ontology of difference, in such a way as to liberate this link and find a more expressive manner, closer to art's essence than the present reverence towards the work of art.

3- Results and conclusion

Nietzsche-Heidegger

Ontologically speaking, only one statement can be made regarding the essence of being and this is that it is univocal. The great ontologies, in which the univocality of being is more than a simple necessity, return to be considered. This return, to set out and recover the univocal character of being, expose three important oversights in metaphysical tradition that remain hidden or put aside by other priorities. These three oversights are; forgetting the questions about the essence of being itself, the difference and the limit. The philosophers who have dealt with these oversights are respectively M. Heidegger, G. Deleuze and E. Trías. It's not that other ontologies cannot be included but perhaps without the same clear univocal focus on Being. Univocality shows the proximity between these philosophers and the oversights they deal with, but there are enormous distances, conceptual mutations and variations between them, although all situate their meeting with *difference*. It is true that Heidegger, when he presents the truth as *aletheia*, where the ontological difference between being and entity achieves full meaning, in the exercise of hiding-uncovering, he leaves the precise meaning of difference in itself undefined. Because he situates it in a pre- ontological "stadium" that requires prior understanding and the development of its hermeneutics, in such a way that by considering truth as *aletheia*, the difference is left in a limbo. But he also leaves unthought that in every difference, whether or not that between being and entity, the univocality of being implies that *to be or not to be* of difference, a consistent place that makes it possible: immanence. Perhaps Heidegger, in not interpreting Nietzsche from an ontological angle, did not see in the Will of Power and the Eternal Return the dimension

which opened to escape from the circle in which previous thought was enclosed, apart from some exceptions (Duns Scot, Spinoza and Nietzsche himself, who have served Deleuze to consolidate his ontology of difference). Heidegger himself does not escape from his circular analysis; he uses it as a loop that only allows him to finish the task of thinking about the opening of Being itself. The tremendous analysis with which he measures his forces against Nietzsche do not permit him to “surpass” the creativity, richness or scope of criticism or the stonger aspects of the philosopher from Röcken.

In Heidegger’s interpretation of Nietzsche, for example, he interprets return as another version of the identical and ignores that the Will to Power in itself has a clear ontological relationship with becoming and the forces, the Dionysian-Apollonian exploration which he completely avoids as an affirmation of life, since, for Heidegger, this is no more than an ontic mode, life as entity, as a concealment of being. For this reason, Nietzsche should also be surpassed because he is the culmination of metaphysics and the consummation of nihilism, the main symptom of all the structure of ontotheological thinking. Heidegger’s objective of surpassing entails the impossibility of considering the resources provided by Nietzsche as a philosopher of the difference, taking it further than Heidegger’s ontological difference, which is both static and sterile. Nietzsche approaches and constitutes the start of the manners in which the difference appears in the course of thinking, since he understands being as becoming and what returns are the forces of being/becoming which are affirmations of life and being itself, but all becoming implies the univocality of being and immanence. Heidegger expresses surprise at the use of the term *force* and ignores the transcendence of Dionysian and Apollonian forces in becoming. Heidegger passes over the considerations of the tragical vision of art. For Nietzsche art is the principal stimulator of complementarity between *life* and *appearance*, in the same way that the vital Dionysian experience requires Apollonian appearance. This interrelationship, from the <<metaphysics of the artist>> forms a network of statements in which creative life is expressed. If any criterion about art can be reasoned, this will come from life itself, or as Nietzsche would say in the Essay on Self Criticism, from the “viewpoint of life” and not from that canonized truth that drags everything to a place where art can not be conceived as the supreme stimulating act of appearances.

Deleuze

Urgency always exists in thought, dealing with the excessive and with the intensity that affects us. Urgency disturbs life, air and bodies, because the signs and signals are overwhelmed. What enables us to think is experience, the time of meaning, the Outside that invades as a convergence of forces. The potentiality of thought can not be imposed on by any kind of object and this thought should adjust to a criterion of logical truth that adapts to our capacity and cognitive faculties, with the obligation of being reasoned. But starting from the urgency of thought, what appears immediately in its singularity is a movement and, insofar as we are affected by our actions, is within the being of feeling.

Movement always tends towards displacements and the task will be to see what the singularities of that thought are, and how its lines, intertwinements, connections and escapes work.

Thought generates problems, not as an area developed from a subjective extension but a happening. Thought is to become that in which singularity tells us what it is, and while that happens a disintegration of the subjective and objective takes place. Thought is to reinforce the transgression of all intellectual frontiers, formalized in an official language attached to power, the power wielded by the History of philosophy, as a philosophical Oedipus, the academy, laws, states, science, religion, the real powers.

But philosophy is something else, <<not a power>>, it is or belongs to another matter, philosophy can not talk with the powers, it is always alert, creating, preparing to unmask tricks, machinery and structures.

Philosophy does not enter power as an alternative, neither opposing nor participating in dialectics of negation or synthesis. It negotiates filters and continually corrupts the injustice of power. Philosophy “hammers” as Nietzsche says, transgresses the entrails of power and inverts values so as to dissolve them into their true state, just fables and simulations. Philosophy is production not knowledge, the creation of concepts to differentiate (differentiation for difference).

Every singularity has its specific action, full of impersonal desire and the concepts that arise from these singularities relate to other concepts and these conceptual crossings are those which fluctuate, creating a complex texture. This posture takes position in its ontological convergences and its strokes will gain strength until they support the line of this investigation. There is not therefore something such as aesthetics in the traditional sense of the word, something removed and working apart from its own ontological setting. Rarely does Deleuze speak specifically of Aesthetics and if he does it is in relation to metaphysical links of representation, particularly in figurative works. The exegesis of deleuzian analysis is none other than a search for the forces contained in literary works, as well as cinema, painting and music. Therefore his ontology is produced with and through art in which experiment tears and unbalances the established and immobile categories of philosophical tradition in its present applications. Every book and every work (of art) should be considered as non significant machine The challenge is to see how it works, what effects it produces, what happens and what is its degree of intensity. A work, philosophical or not, relates to the exterior, the Outside.

What is important in art is its productive source, creative possibilities that align and cross in receptive areas that link the intensive and the extensive in the Outside, in the limit that defines all its variations and these areas and forces revitalize and require more differences; the differences are the same multiplicities. A work of art is a form of existence, thought in which speech and sight allow life, show the opening of its visibility and consistency in the relations of forces that constitute <<actions on actions>>; here thinking of art as work is to think from the present as <<a process of subjectifying>>. This process – Deleuze points out with respect to Foucault – does not signify any return to the subject.

Resumen:

Arte: Ontología de la Diferencia

1- Introducción

Esta investigación se inicia con la presentación de la estética como ciencia fundadora de un conocimiento específico de la filosofía a partir del siglo XVIII. No se tratará, entonces, de un seguimiento cronológico de todos los datos y fechas en tan intenso periodo de fundación, sino de sugerir, tratar ciertos planteamientos que condicionan los criterios de la finalidad de la estética. Se opta por un claro enfoque ontológico como eje radical y vertebrador para comprender las reflexiones filosóficas que giran alrededor del arte, y que podrían, a partir de estas reflexiones dar cuenta de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

El arte siempre ha sido un asunto para el pensamiento filosófico. La obra de arte tiene su ser en la re-presentación, traer para sí lo que ha sido de algún modo destinado a ser visto, re-conocido, mostrar su sentido en relación con su sin-sentido. Este preludio del ser del arte, que es la obra de arte, lleva comprometido un mutuo reconocimiento que aparece cuando se es interpelado, de modo frontal, con una obra de arte. Lo que nos interpela como un fragmento de la verdad se convierte en un todo-*mundo* finito e inmanente.

Por eso, cada vez es menos pertinente la pregunta ¿qué es el arte? porque resulta inoperante y ajeno a la experiencia del ser del arte. Sin embargo, la pregunta se amplía en una diversidad de preguntas aclaratorias, ¿qué *hace* el arte?, ¿qué preguntas *conoce* el arte?, ¿A qué se *dirige* el arte? o ¿el arte no es la obra de arte? Sobre la primera ¿qué *hace* el arte? su respuesta viene de largo, desde los grandes filósofos griegos, Platón y Aristóteles. Lo que *hace* el arte puede ser contestado de forma inmediata, el arte es un saber producir (poésis), una técnica, luego en todo arte hay un conocimiento previo que posibilita producir convenientemente una obra y su uso.

Su conocimiento es relativo a su uso pero ese *saber hacer*, con lo que Aristóteles clasifica a los saberes productivos, al arte como tecné, aún no alcanza el sentido de la pregunta. La Estética y la Modernidad son parte de un tejido filosófico que nace con la filosofía de la subjetividad y sus avatares. No obstante, a modo de percepto de esta investigación, parte de la siguiente consideración, *el arte excede el ámbito de la estética*, para que esto pueda ser asumido se tienen que ubicar las interpretaciones que surgen desde la subjetividad y la representación. Se dijo que *el arte excede el ámbito de la estética*, pues, el "algo" del arte apunta a la naturaleza simbólica y originaria que aquí se piensa como diferencia/ límite, sin pérdida del valor dimensionado de la actividad artística, y su mostrarse como "algo" dado, donado como parte de un mundo.

No se trata de ubicar ese "algo" dentro de la controversia de la estética moderna o de la filosofía del arte en el binomio *naturaleza- arte* o en la secuencia problemática de las implicaciones gnoseológicas de la *naturaleza/belleza/arte* con los que se va consumando la modernidad de un Kant, Hegel, Adorno etc., porque toda esta trama

participa y se nutre en la relación sujeto- objeto. Este subjetivismo kantiano se adentra en las teorías sobre el arte y condicionan el enfoque analítico sobre las obras de arte; este es el caso de Clement Greenberg en pleno siglo XX, que incide en el análisis de las vanguardias históricas. Si cada bella arte tiene su propia especificidad, todos comparten un modo de representación (estética) del mundo: la *forma*. Si el formalismo está en la esfera del esteticismo es porque considera que cualquier objeto puede ser motivo artístico si va seguido de una experiencia estética. La obra de arte es una obra del gusto y éste orienta al artista en su creación. Ir al <<extremo de la estética>> significa sobrevolar los ángulos ontológicos de la propia metafísica y buscarlo desde otra perspectiva como fue la intención del pensamiento de Heidegger al querer mostrar la verdad del arte; pero no sólo el pensamiento heideggeriano puede resultar eficaz en este cometido, sino que es imprescindible, para llevar a buen puerto esta investigación, aproximarse a las "líneas en fuga" del planteamiento de la diferencia en G. Deleuze, y desde el panorama del pensamiento español, es significativa la aportación de Eugenio Trías, aunque de este último será motivo de una exposición posterior a esta investigación, porque sus ensayos primeros se asoman al arte y bordean aquellas preguntas significativas de la tradición estética en general, para fundar una filosofía del límite donde el arte es tratado como una creación y conocimiento en plena igualdad con la filosofía.

En los dos extremos de la estética podrían encontrarse dos sentidos que se oponen al paradigma de la estética moderna, por un lado, el arte envuelto en la ontología, en la dimensión del ser en tanto que ser, donde el arte tiene una simbiosis con el pensamiento como es el caso de la antigüedad o en la hermenéutica ontológica de Gadamer una vez que prosigue el pensamiento de Heidegger; en el otro extremo separado por el intervalo estético propio, estaría el intento de no seguir dentro de los cánones de la estética, cuestionando y abriendo nuevas formas desde el ámbito del arte como fue la crítica al aspecto sensible de la actividad artística. Por ello tienen sentido la posición de Duchamp y de Warhol entre muchos otros. La actividad, es decir, el sentido creativo no tiene porque ir hacia la contemplación ni al privilegio de lo visual. Ese "algo" de la acción, que es el arte, se muestra vivamente transformando la imagen en perspectiva cognitiva e interpretativa. Pero tampoco ese "algo" de la acción en el arte constituye un principio conceptual predeterminado o una expresión de una Idea. Todo esto entre lo sensible y lo inteligible no es más que un circular por la retórica estética de la modernidad dentro de una problemática epistemológica. ¿Acaso podría solo la Idea bastar para dar a la obra de arte una base constitutiva? La alternativa del arte conceptual no traspasa este nivel de la acción del arte en tanto que idea. El *arte* que *piensa* el arte, como fue entre otros el arte conceptual, mira a la filosofía, a la hendidura de su significación como discurso que constituye una realidad, un trasfondo en cada enunciado, una misiva para la formación de un discurso que hable de su sentido.

2- Objetivos

Este enfoque ontológico afirma que aquello que se puede pensar desde la *Filosofía primera* como arte es la *diferencia* y que todo *límite* se infiere de una diferencia que le

constituye, sea o no el *principio de variación (Trías)* el que determina su singularidad como su universalidad. Ahora bien, para que esto haya sido posible, esta filosofía primera que se intenta exponer no procede de los cánones que la *Metafísica tradicional* ha consolidado a lo largo de su historia y, concretamente desde los albores de la racionalidad ilustrada. Cuando se ha dicho en un inicio que este pensar el arte supone ir al extremo de la estética, se ha querido enfatizar, que partiendo de sus propias consecuencias y sus posibles efectos, la estética moderna es un continente tal donde puede surgir el viaje o viraje de rutas hacia otros lugares filosóficos, es decir, se lanza una expedición a la mar a cielo abierto sin predeterminedar ruta y si se produce un regreso, éste aportaría un nuevo modo de ubicación para la estética.

Esta indagación *en, para, y sobre* el arte, se establece *en igualdad con la filosofía*, no escondiendo trampa alguna ni otro asunto que no esté en el fluir del pensar filosófico. En esta investigación no se confunde que lo igual sea lo mismo que lo idéntico, propio de las filosofías del arte del idealismo alemán, de un Schelling o de un Hegel. Con la enfática frase: *en igualdad con la filosofía*, se pone de relieve, que la obra de arte como cualquier otra particularidad constituyente del Mundo, o de las diferentes <<maneras de hacer mundos>> tiene como preeminencia el ser; pues el arte es un modo de darse el ser. Son pertinentes las palabras de M. Heidegger: << *Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad* >>. Desde otro lugar, en palabras de E. Trías, << Arte y filosofía apuntan a la misma síntesis de universalidad y singularidad, de idea y sensibilidad, pero producen dicha síntesis de forma necesariamente inversa>>. Lo que debe ser mostrado es, ese acontecer de la *verdad del arte*, los ritmos y las variaciones que lo hacen posible, y, en este sentido se instaura una ontología del arte más que una metafísica del arte. En definitiva, se trata de mostrar el camino problemático, que circula alrededor del arte, como parte de la ontología de la diferencia, de tal manera que esta vinculación libere, un modo más expresivo y acorde al ser del arte, que el culto sistemático a la obra de arte en la actualidad.

3- Resultados y conclusiones

Nietzsche-Heidegger

En clave ontológica sólo cabe una afirmación con respecto al ser, y es que éste es unívoco. Las grandes ontologías, en las que la univocidad del ser es más que una simple necesidad, retornan para ser pensadas. Este retorno, a plantear y recuperar el carácter unívoco del ser, deja en evidencia tres grandes olvidos en la tradición metafísica y en sus propias problemáticas en las que permanecen ocultos o subsumidos bajo otras prioridades.

Estos tres grandes olvidos son: el olvido de la pregunta que interroga sobre el ser en tanto que ser mismo, la de la diferencia y la del límite. Los filósofos que han abordado estos olvidos son respectivamente: M. Heidegger, G. Deleuze y E. Trías. No es que no se puedan añadir otras grandes ontologías pero quizá no se vea con tanta claridad el mismo foco unívoco del ser. La univocidad pone de manifiesto la vecindad de

estos filósofos y los olvidos que abordan, pero entre ellos hay enormes distancias, grandes mutaciones conceptuales, grandes variaciones, pero todos ubican su encuentro con la diferencia.

Lo cierto, es que Heidegger al plantear la verdad como *aletheia*, donde toma todo el sentido la diferencia ontológica, diferencia entre el ser y el ente, en el juego de ocultamiento-desocultamiento deja sin precisar el sentido de la diferencia misma. Porque lo sitúa en un "estadio" pre-ontológico que requiere de la pre-comprensión y el desarrollo de su hermenéutica, de tal manera que la diferencia se queda en el limbo al considerar la verdad como *aletheia*. Pero también deja impensado que en toda diferencia, (ya sea o no, la del ser con respecto al ente) la univocidad del ser implica en ese estar/no estar de la diferencia, un lugar de consistencia que la haga posible: la inmanencia. Quizá Heidegger, al no interpretar a Nietzsche en clave ontológica no supo ver en la Voluntad de poder y en el Eterno retorno la dimensión que se abría para salir de la circularidad en la que el pensamiento anterior se había consumado salvo en algunas excepciones (el propio Duns Escoto, Spinoza y el mismo Nietzsche, que le han valido a Deleuze para consolidar su ontología de la diferencia), Heidegger mismo no sale del círculo, de la circularidad de su análisis, lo usa como un bucle que no le permite más que cerrar la tarea del pensar a la pregunta sobre la apertura del Ser mismo. El ingente análisis con el que mide sus fuerzas frente a Nietzsche no le permitirá "superar" la creatividad ni la riqueza y alcance de la crítica ni los aspectos fuertes del filósofo de Röcken. En la interpretación de Heidegger sobre Nietzsche, por ejemplo, interpreta lo mismo del retorno como una versión más de lo idéntico, y no ve en que la voluntad de poder tiene en sí misma una clara vinculación ontológica con el devenir y las fuerzas, la exploración dionisiaca-apolínea que obvia en todo momento, como afirmación de la vida, pues, esta última para Heidegger no es más que un modo óntico, vida como ente, como ocultamiento del ser. Por este motivo Nietzsche también debe ser superado porque es la cúspide del acabamiento de la metafísica y la consumación del nihilismo, el gran síntoma de toda estructura del pensamiento ontoteológico. Este objetivo propio de Heidegger de la superación conlleva la imposibilidad de pensar los recursos que proporciona Nietzsche como un filósofo de la diferencia, llevándolo más allá de la propia diferencia ontológica de Heidegger, tan estática como improductiva.

Nietzsche se acerca y constituye un inicio de las maneras en las que la diferencia se hace presente en el decurso del pensamiento pues entiende el ser como devenir, y lo que retorna son las fuerzas del ser del devenir que son afirmativas de la vida y del propio ser, pero todo devenir implica la univocidad del ser y la inmanencia. La extrañeza de Heidegger por el uso del término *fuerza* y pasa por alto la trascendencia de lo dionisiaco y lo apolíneo como fuerzas inherentes al devenir. Heidegger sobrevuela las consideraciones de la visión trágica y del arte. Para Nietzsche, recuérdese, el arte es el máximo potenciador de la complementariedad entre *vida* y *apariencia*, del mismo modo, como se verá, que la experiencia vital dionisiaca requiere de la apariencia apolínea. Y que esa interrelación, aún desde la <<metafísica del artista>> configura una red de afirmaciones en las que se expresa la vida creadora. Si se puede fundamentar algún criterio sobre el arte, éste vendrá de la propia vida, o como lo dirá Nietzsche desde el Ensayo de autocrítica, desde la <<óptica de la vida>>, y no desde esa verdad

canonizada que todo lo engulle hacia un lugar donde no cabe concebir al arte como suprema actividad potenciadora de las apariencias.

Deleuze

Hay siempre en el pensar una urgencia, una habilitación de lo excesivo, de la intensidad con la que somos afectados. Urgencia porque los signos, las señales son desbordados, trastorna la vida, el aire y los cuerpos. Eso que nos habilita para pensar es la experiencia, el tiempo del sentido, el Afuera que irrumpe como convergencia de las fuerzas. Se trata de que la potencialidad del pensar no pueda estar sometida a un objeto cualquiera, y que este pensamiento se ajuste a un criterio de verdad lógica que se adecúe a nuestras capacidades y facultades cognitivas con la exigencia de ser fundamentado. Pero a partir de la urgencia de pensar, lo que se nos presenta inmediatamente, en su singularidad es un movimiento, y en la medida que somos afectados por él la acción que efectuamos está dentro del ser de lo sensible. El movimiento siempre tiende hacia el desplazamiento, y la tarea será ver en ese pensar cuáles son sus singularidades, como operan sus líneas y entrecruzamientos, sus conexiones, sus fugas. Pensar es problematizar, no es un pensamiento urbanizado desde toda la extensión subjetiva, sino un acontecimiento. Pensar es devenir, aquello en lo que la singularidad nos dice de sí misma lo que es. Y mientras eso se produce hay una desintegración de lo subjetivo y lo objetivo. Pensar es dar fuerza a la transgresión de todos los techos del pensamiento, formalizado en un lenguaje oficial y apegado a un poder, al poder que ejerce la Historia de la filosofía, a modo de edipo filosófico, la academia, las leyes, los Estados, la ciencia, la religión, los que son verdaderos poderes. Pero la filosofía es otra cosa, <<no es un poder>>, es o pertenece a otro asunto, la filosofía no puede hablar con los poderes, siempre está alerta, en creación, se prepara a desenmascarar sus tretas, sus maquinarias, sus estructuras.

La filosofía no entra en el poder como un contrapoder, no entra oponiéndose, ni participa en la dialéctica como negación o síntesis. Negocia, se filtra, corrompe continuamente este entuerto de los poderes. La filosofía anda a <<martillazos>> como lo especifica Nietzsche, transgrede las entrañas del poder e invierte los valores hasta disolverlos en lo que son, puras fábulas, puros simulacros. La filosofía no es un saber, es un producir, es la creación de conceptos para diferir (en el sentido de diferenciar, para la diferencia). Cada singularidad está provista de su acción concreta e inyectada de deseo impersonal, y los conceptos que surgen desde estas singularidades se relacionan con otros conceptos, y tales cruces conceptuales son los que fluctúan creando una textura rizomática. Rara vez Deleuze habla particularmente de Estética y si lo hace es en referencia a la ligadura metafísica de la representación cuya máxima se concentra en las obras figurativas. La exégesis del análisis deleuziano no es más que una *búsqueda* de las fuerzas que atraviesan a las obras literarias, y obviamente es igual de importante el cine, la pintura o la música. Por lo tanto, su ontología se produce con y a través del arte en la que la experimentación rasga y descentra las categorías asentadas e inamovibles de la tradición filosófica con su uso presente. Cada libro como

en cada obra (de arte) debe ser considerada como una máquina asignificante, el reto es ver cómo funciona, qué efectos produce, que pasa y cuál es el grado de intensidad. Una obra sea filosófica o no, se relaciona con el exterior, con el Afuera.

Lo que importa del arte es su fuente productiva, las potencialidades creativas que se alinean y se entrecruzan en ámbitos de receptividad que vinculan lo intensivo y lo extensivo en el Afuera, en el límite que dibujan todas sus variaciones, sus transformaciones, y esos espacios y fuerzas vivifican y requieren de más diferencias; la diferencia son las mismas multiplicidades. Una obra de arte es un modo de existencia, es un pensar en el que hablar y ver permite hacer vivible, mostrar la apertura de su visibilidad y su consistencia en las relaciones de fuerzas que constituyen <<acciones sobre acciones>>; aquí pensar el arte como obra es pensarla desde el presente, como <<proceso de subjetivación>>. Este proceso - señala Deleuze con respecto a Foucault - no significa ningún retorno al sujeto.

VI- Bibliografía específica y general

Bibliografía Específica

Deleuze, G.

- *Proust et les signes* (PS), París, 1964, *Proust y los signos*, trad. de F. Monge, Anagrama, Barcelona, 1972.
- *Présentation de Sacher- Masoch*(SM), Les Éditions de Minuit, París, 1967, *Presentación de Sacher- Masoch*, trad.de A. Mª García Martínez, Taurus, Madrid, 1974.
- *La Philosophie critique de Kant: Doctrine des facultés*, PUF, París, 1963, *La Filosofía crítica de Kant (doctrina de las facultades)*, trad. de F. Monge, Labor, Barcelona, 1974.
- *L´image-mouvement. Cinéma I* (IM), Les Éditions de Minuit, París, 1983, *La imagen –movimiento: Estudios sobre cine I*, trad. de I. Agoff, Paidós, Barcelona, 1984.
- *L´image-temps. Cinéma II* (IT), Les Éditions de Minuit, París, 1985, *La imagen-tiempo*, trad. de I. Agoff, Paidós, Barcelona, 1986.
- *Foucault*, Éditions de Minuit, París, 1986, *Foucault*, trad. J. Vázquez Pérez, Paidós Studio, Barcelona, 1987.
- *Différence et répétition*, PUF, París, 1968, *Diferencia y repetición*, trad. de A. Cardín, Júcar, Madrid, 1988.
- *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989.
- “L´euphuisme”, en Quad, S. Beckett, Les Éditions de Minuit, 1992.
- *Critique et clinique* (CC), Les Éditions de Minuit, París, 1993.
- *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París 1962, *Nietzsche y la filosofía*, trad. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1994.
- *Logique du sens*, Minuit, París, 1969, *Lógica del sentido*, Trad. de M. Morey y V. Molina, Paidós, Barcelona, 1994.
- *Pourparlers, 1972-1990*, Éditions de Minuit, París, 1990, *Conversaciones*, trad. J. L. Pardo, Pre-textos, Valencia, 1995.
- *Le Bergsonisme*, PUF, París, 1966, *El bergsonismo*, trad. L. Ferrero Carracedo, Cátedra, Madrid, 1996.
- *Francis Bacon: Logique de la sensation* (FB), Différence, París, 1996.
- *Empirisme et subjectivité: Essai sur la Nature humaine selon Hume*, PUF, París, 1953, *Empirismo y subjetividad*, trad. de H. Acevedo, Gedisa, Barcelona 1996.
- *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, París, 1993, *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1996.
- *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998.
- *Nietzsche*, trad. de I. Herrera Baquero y A. del Río Hermann, Arena Libros, Madrid, 2000.
- *La Isla Desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, trad. J.L. Pardo Pre-textos, Valencia, 2005.
- *Dos regímenes de Locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. J. L. Pardo Pre-textos, Valencia, 2007.

-En colaboración con Félix Guattari:

- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, París, 1975, *Kafka*. Por una literatura menor, trad. en colaboración con Félix Guattari, Cactus, Buenos Aires, 2003.
- *Mille plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Éditions de Minuit, París, 1980, *Mil Mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 1988.
- *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, París, 1991, *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993.
- *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, trad. F. Monge, *El antiedipo*. Capitalismo y esquizofrenia, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1995.

- En colaboración con Claire Parnet:

- *Dialogues*, Flammarion, París, 1977, *Diálogos*, trad. J. Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 1980.

Heidegger, M.

Las Obras completas se están publicando desde 1975 en la ed. Klostermann, Frankfurt, siguiendo las indicaciones del propio Heidegger. Esta dividido en cuatro bloques:

Gesamtausgabe

Abteilung: Veröffentlichte Sshiften (1914-1970).

Abteilung: Vorlesungen (1923-1944).

Abteilung Unveröffentlichte Abhandlungen (1919-1967).

Abteilung: Aufzeichnungen und Hinweise.

- *Holzwege* (1936-1946). Band 5. Ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, 1978.
- *Erläuterungen zu Hölderlin Dichtung* (1936-1968). Band 4. ed. F. W. von Herrmann, 1982.
- *Unterwegs zur Sprache*, (1950-1959). Band 12. ed. F.W. von Herrman.
- *Vorträge und Aufsätze*, (1936-1953).
- *¿Qué es metafísica?*, trad. X. Zubiri, Cruz del sur, Santiago de Chile, 1963.
- *Interpretaciones sobre la poesía Hölderlin*. Prólogo de Eugenio Trías, trad. J.M. Valverde, Ariel, Barcelona, 1983.
- *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1987.
- *Hölderlin y la Esencia de la poesía*, trad. J. D. García Bacca, Anthropos, Barcelona, 1989.
- *La proposición del fundamento*, trad. de F. Duque y J. Perez de Tudela, Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.
- *Introducción a la Metafísica*, trad. de A. Ackermann Pilari, Gedisa, Barcelona, 1993.
- *Conferencias y artículos*, trad. de Eustaquio Barjau, Editorial del Serbal, Barcelona, 1994.
- *Conferencias y escritos*, trad. de E. Barjau, Editorial del Serbal, Barcelona, 1995.
- *Caminos de Bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, ed. Alianza, Madrid, 1995.
- *Estudios sobre mística medieval*, trad. de J. Muñoz, Siruela, Madrid, 1997.
- *Nietzsche*, Destino, Barcelona, 2000.
- Conceptos fundamentales (curso semestre Friburgo 1941), Introducc., Traducc. y notas de M.E. Vazquez García, Alianza, Madrid, 1989.
- "Sobre la Madonna Sixtina" (trad., presentación y notas de J. Borgues-Duarte), Sevilla, vol 7, 1991.

- Lógica: Lecciones de M. Heidegger (semestre de verano de 1935 en el legado de Helena Weiss), Edición Bilingüe de Víctor Fariás, Anthropos, Barcelona 1991.
- "Caracterización a la idea y función de una ontología fundamental", (trad. M^a. J. Callejo pp 159-165), Anales del Seminario de Metafísica, Madrid nº 26 1992.
- "La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento" (trad., y notas de J. Borgues Duarte), Sevilla vol.8 nº15 1993.
- "En los confines de la Metafísica" (trad. F. Duque, pp.19-38), Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, nº13, 1996.

Nietzsche, F.

- *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)* (ed. de G. Colli y M. Montinari, a partir de 1986, W. Müller-Lauter y K. Pestalozzi), W. De Gruyter, 30 vols, Berlín 1967.
- *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1981.
- *Crepúsculo de los ídolos. Cómo se filosofa a martillazos*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1982.
- *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1983.
- *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1983.
- *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1983.
- *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1985.
- *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1985.
- *Säm Werke, Kritische Studenausgabe (KSA)* (ed. de G. Colli y M. Montinari), W. De Gruyter, Berlín, 1980 (II edición revisada en 1988).
- *Nietzsche, F. Y Vaihinger, H. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral - La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Trad. L.M. Valdés y T. Oruña, Tecnos, Barcelona, 1990.
- *Humano demasiado humano. Fragmentos póstumos 1876-1879*, Ed. A. Brotóns, Akal, Madrid, 2 vols, 1996.
- *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-69)*, Ed. L.F. Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1997.
- *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Ed. G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Ed. L.F. Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999.
- *Schopenhauer como educador*, Ed. L.F. Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999.
- *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*, Ed. A. Sánchez Pascual, Alderabán, Madrid, 1999.
- *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*, Ed. I. Herrera, Akal, Madrid, 1999.
- *Aurora: pensamientos sobre los prejuicios morales*, Ed. G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- *Escritos sobre retórica*, Ed. L.E. Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000.
- *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner*, Ed. G. Colli y M. Montinari, Trad. J.L. Arántegui, Jiruela, Madrid, 2002.
- Fragmentos póstumos.
 - VOL I (1869_1874), (2007 o 2010).
 - VOL II (1875_1882), (2008).
 - VOL III (1882_1885), (2010).
 - VOL IV (1885_1889), (2006).
 Editorial Tecno, Dirigida por D. Sánchez Meca, Madrid.

- REVISTAS:

Estudios Nietzsche (Revista de la sociedad española de estudios sobre Nietzsche SEDEN):

-Nietzsche: De Heráclito al Mundo, J. Ramón Aranu. Nº1-7, 2001 (E. Trias, J.L. Vernal)

-La música nº2/2002.

-Nietzsche y Schopenhauer nº3/2003.

-Nietzsche y el lenguaje nº4/2004.

-Nietzsche y el romanticismo nº5/2005.

-Nietzsche y la historia 2009.

-Nietzsche y la Hermenéutica nº9/2009.

-Nietzsche y Heidegger nº10/2010.

-Nietzsche y los griegos nº11/2011.

-Actualidad e inactualidad de Nietzsche nº12/2012.

Bibliografía General

AA.VV.

- *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Visor, CSIC, Madrid, 1990.

ACOSTA ESCAREÑO, J.

- *Schopenhauer, Nietzsche, Barger y el eterno retorno*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

ABEL, G.

- *Dynamik der Willenzurmacht und die ewige Wiederkehr*, De Gruyter, Berlín, NY, 1998.

ALEMÁN, J.

- *Lacan Heidegger: el psicoanálisis en la tarea del pensar*, Miguel Gámez Ediciones, Málaga, 1998.

ALLIEZ, E.

- Gilles Deleuze. Una vida filosófica, Encuentros Internacionales Gilles Deleuze. Rio de Janeiro- Sao Paulo, 10-14 de Junio de 1996. Institut Synthelabo, paris, Francia, 1998, Revista "Sé cauto", Santiago de Cali y Revista Euphorion, Medellín, Colombia, 2002.

ANDREAS-SALOME, L.

- *Nietzsche en sus obras*, Editorial Minúscula, Madrid, 2005.

ARAGAY TUSSELL, N.

- *Origen y decadencia del logos: Giorigio Collí y la afirmación del pensamiento*, Anthoropos, Barcelona, 1993.

ARAGÜES, J. M.

- Gilles Deleuze. *Un pensamiento nómada*, Mira, Zaragoza, 1997.

- *Deleuze (1925-1995)*, Orto, Madrid, 1998.

- Líneas de fuga. Filosofía contra la sociedad idiota, Fundación de Investigaciones marxistas, Madrid, 2002.

ARGUDÍN, L.

- *Espiral y el tiempo: juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, Universidad autónoma de México, 2008.

ARNHEIM, R.

- *Arte y percepción visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

ASTRADA, C.

- *Nietzsche y la crisis del irracionalismo*, Dédalo, Buenos Aires, 1960.

ÁVILA CRESPO, R.

- *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, Granada, 1986
- <<Metafísica y transvaloración. La filosofía como búsqueda de la salud>>Er. 1992.
- <<Actualizar a Nietzsche: A propósito de la voluntad de potencia>>, en varios autores, *Actualidad de Nietzsche: Hacia nuevos autores. M. Foucault: Arqueología del poder y de las resistencias, Paideia, La Coruña, 1994.*
- *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Crítica, Barcelona, 1999.

BADIOU, A.

- *Deleuze, "El Clamor del Ser"*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

BARRIOS CASARES, M.

- *La voluntad de poder como amor*, Ediciones del Ser Serbal, Barcelona, 1990.
- Hölderling y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad. Reflexión, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992.
- *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de <<El nacimiento de la tragedia>>*, ER, Sevilla, 1993.
- *El concepto NIETZSCHIANO de la voluntad a partir del nacimiento de la tragedia*, EZ Editorial, Sevilla, 1993.
- *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, Pre-textos, Valencia, 2001.

BARROSO RAMOS, M.

- Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze, Serie tesis doctorales, Universidad de la Laguna, Tenerife, 2006.

BAUMGARTEN, A.

- *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1975.

BAYER, R.

- *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1965.

BEARDSLEY, M./HOSPERS, J.

- *Estética (historia y fundamentos)*, Cátedra, Madrid, 1982.

BEAT, W.

- *Voluntad del arte (la voluntad moderna)*, Editores Abada, Madrid, 2010.

BEIERWLTAR, N.

- El neoplatonismo de Schelling, (33) 395-442, Armario filosófico 2000.

BELL, J. A.

- Philosophy at the edge of chaos. Gilles Deleuze and the philosophy of difference, University of Toronto Press Incorporated, Canadá, 2006.

BERCIANO, M.

- Arte y ontología en M. Heidegger, primera y segunda parte, vol. 17, Logos, México, 1989.
- El evento 'Ereignis' como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger, vol.18, Logos, México, 1990.
- *La crítica de Heidegger al pensar Occidental*, Universidad Pontificia, Salamanca, 1990.
- Superación de la metafísica en M. Heidegger, Servicio de publicaciones, Universidad de Oviedo, 1990.
- El evento Ereignis como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger, Logos, México, vol.18, 1990.
- Sinn, Warheir, Ort: tres etapas en el pensamiento de Heidegger, Anuario Filosófico, Pamplona vol.24, 1991.
- El evento Ereignis como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger, Naturaleza y Gracia, Salamanca, vol. 38, 1991.
- Temporalidad y ontología en el círculo de Ser y tiempo, Thémata, Sevilla, nº7, 1992.
- ¿Qué es realmente el Dasein en la filosofía de Heidegger?, Thémata, Sevilla, nº10, 1992.
- Heidegger, Vattimo y la Deconstrucción, Anuario Filosófico, Pamplona, vol.25, 1993.
- Heidegger y la postmodernidad, Cuadernos Salmantinos de Filosofía, Salamanca nº23, 1996.
- *La revolución filosófica de Martin Heidegger*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

BERKELEY, G.

- *Principio del conocimiento humano*, Orbis (Aguilar), Barcelona, 1982.
- *The principles of human knowlwdgw*, Fontana Press, Glasgow, 1989.

BERGEN, V.

- *L'ontologie de Gilles Deleuze*, L'Harmattan, Paris, 2001.

BIEMEL, W.

- En torno a Heidegger, Revista de Filosofía, México, vol.22 nº66, 1989.
- *La interpretación del arte en Heidegger*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universidad de Valencia, Valencia, 1994.

BOEDER, H.

- El límite de la modernidad y el "Legado" de Heidegger", Revista de Filosofía, vol.29, nº87, México, 1996.

BOROWSKI, L.E.

- *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*, Editorial Tecnos, Madrid, 1993.

BOUDOT, P.

- *L'ontologie de Nietzsche*, PressesUniversitaires de France, Paris, 1971.

BOURDIEU, P.

- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

BOWIE, A.

- *FromromanticismtoCriticalTheory*, Routledge, New York, 1997.
- *Estética y subjetividad. La teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999.

BOZAL, V.

- *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, 1996.

BRIE, R. J.

- *Vida, psicología comprensiva y hermenéutica: de categorías Diltheyanas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2000.

BUBNER, R.

- *La filosofía alemana contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1991.
- *Acerca del fundamento del comprender*, Isegoría, nº5, Madrid, 1992.

BÜRGER, P.

- *La verdad estética*, La Habana, Enero-Junio, 1994.
- *Crítica de la estética idealista*, Vivar, Madrid, 1996.
- *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 2000.

BURGOS, E.

- *Dionisio en la filosofía del joven Nietzsche*, Universidad de Zaragoza, 1993.

CABADA CASTRO, M.

- *Querer o no querer vivir. El debate entre Schopenhauer, Feuerbach, Wagner, y Nietzsche sobre el sentido de la existencia humana*, Herber, Barcelona, 1994.

CACCIERI, M.

- *Krisis: Saggiosullacrisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinello, Milano, 1978. (Siglo XXI, Madrid, 1982).

CALVO SERRALLER, F.

- *"Ilustración y Romanticismo" en Fuentes y documentos para la Historia del arte VII*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

CANO, G.

- *Nietzsche y la crítica de la Modernidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

CARDONA, C.

- *Olvido y memoria del ser*, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1997.

CASARES, A.J.

- *Aristóteles desde Heidegger*, Diálogos, Puerto Rico, vol.26, nº58, 1991.

CASSIRER, E.

- *Schiller und Shaftesbury*, Cambridge, 1935.
- *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*, New York, 1938.
- *La filosofía de la Ilustración*, F.C.E., Madrid, 1950.
- *Kant: Vida y doctrina*, F.C.E., México, 1968.

CENCI, W.

- *Colusiones: azar, arte y pensamiento en Trías, Deleuze y Baudrillard*, Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires, 2009.

CHARLES ZARKA, I.

- *Deleuze político. Seguido de nueve cartas inéditas de Gilles Deleuze*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

CHAMBERLAIN, L.

- *Nietzsche en Turín: los últimos días de lucidez de una mente privilegiada. Una biografía íntima*, Gedisa, Barcelona, 1998.

COHN, P.

- *Heidegger: su filosofía a través de la nada*, Guadarrama, Madrid, 1974.

COLOMER, E.

- Heidegger y la modernidad, *Revista de Filosofía*, México, vol. 29, nº87, 1996.

COLLI, G.

- *Filosofía dell'espressione*, Adelphi, Milán, 1969. (Siruela, Madrid, 1996).
- *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milán, 1974. (Anagrama, Barcelona, 1988).

CONILL, J.

- *El crepúsculo de la metafísica*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Tecnos, Madrid, 1997.

CONSTANTE, A.

- La alegría del arte: Hegel y Heidegger, *Revista de Filosofía*, México, vol.22, nº66, 1989.

CONTRERAS SÁNCHEZ, A.F.

- *Hermenéutica y sentido del ser* (Manuscrito): elementos para una interpretación de la relación filosófica de Heidegger y Gadamer, Dpto. de Filosofía Teorética, 2013.

CORDUA, C.

- *Idea y figura: el concepto hegeliano de arte*. Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1979.

CORVEZ, M.

- *La filosofía de Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, 1981.

CRAIA, E.

- *A problemática ontológica em Gilles Deleuze*, Cascavel, Edunioeste, 2002.

CRESPILLO, M.

- <<La actividad de la filología a la luz de la experiencia de Nietzsche>>, en *La idea del límite en filología*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999.

CRUZ CRUZ, J.

- *Ontología de la razón en el último Schelling: sobre la introducción a la filosofía de la revelación*. Universidad, Servicio de publicaciones, Navarra, 1993.

CURADO MUÑOZ, J.

- *Nietzsche y Foucault: genealogía y arqueología*, Almería: tutorial formación, Almería, 2009.

DANTO, A.C.

- *Nietzsche as Philosopher*, Macmillan, New York, 1965.
- *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.
- *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002.

DASTUR, F.

- *Heidegger et la question du temps*, Presses Universitaires de France, París, 1990.

DEJARDIM, B.

- *L'art et la vie: Éthique et esthétique chez Nietzsche*, L'Harmattan, París, 2009.

DENORA, T.

- *After Adorno: rethinking music sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

DERRIDA, J.

- *Los estilos de Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia, 1981.

DESCARTES, R.

- *Los principios de la filosofía*, Reus, Madrid, 1925.
- *Discurso del método*, Orbis (Aguilar), Barcelona, 1983.
- *Meditaciones Metafísicas*, Orbis (Aguilar), Barcelona, 1985.

DESIATO, M.

- *Nietzsche, crítico de la posmodernidad*, Ed. Caracas Monte Ávila, Venezuela, 1998.

DÍAZ GENÍS, A.

- *El eterno retorno de lo mismo en el Nietzsche de Heidegger*, Vol. 10, Trotta, Madrid, 2010.
- *El eterno retorno de lo mismo o el temor a la historia*. Ediciones Ideas, Montevideo, 2009.

DIDEROT, D.

- *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, Orbis, Buenos Aires, 1984.

DILTHEY, W.

- *Las tres épocas de la estética moderna y la tarea que hoy incumple (1892)*, en *Teoría de la concepción del mundo*, FCE, México, 1954.
- *Dos escritos sobre hermenéutica*, Istmo/Akal, Madrid, 2000.

DICKIE, G.

- *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.

DOSE, F.

- *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Biografía cruzada*, FCE, Buenos Aires, 2009

DRIES, M.

- *Nietzsche on time and history*, Berlín/New York: W. De Gruyter, 2009.

DUQUE, F.

- Con Hegel y Heidegger, Amenaza de la finitud, Anales del Seminario de metafísica, Madrid, nº24, 1990.
- Con Hegel y Heidegger, Amenaza de la finitud, Heidegger, M., (1889-1989) Wittgenstein, L. (1889-1989), Anales del Seminario de Metafísica, nº24, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1990.
- *El tiempo del fundamento*, Sevilla, 1991.
- *La guarda del espíritu, acerca del nacionalismo de Heidegger*, Heidegger, La voz en tiempos sombríos, Prólogo. J.L. Aranguren, Ed. Complutense, Madrid, 1993.
- *Aquí y ahora en la hermenéutica*, Diamon, 8, Murcia, 1994.
- *Martin Heidegger: En los confines de la Metafísica*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, Madrid, 1996.
- *Sagrada inutilidad (Lo sagrado en Heidegger y Hölderlin)*, Eikasia, revista de filosofía, nº2, 2006.

- *Lo santo y lo sagrado*, Trotta, 1993.
- *Heidegger o el final de la filosofía*, Ed. Complutense, Madrid, 1993.
- *Ilfiorenere: satanismo e paganesimo alla fine dellamodernità*. Front Cover. Félix Duque. Lanfranchi, Milano, 1995.
- *La estrella errante*, Akal, Madrid, 1997.
- *Historia de la filosofía moderna, La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998.
- *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.
- *En torno al humanismo: Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*, Tecnos, Madrid, 2002.
- *Sendas que vienen*, Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

EAGLETON, T,

- *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.

ECHAURI, R.

- *Heidegger y la metafísica tomista*, Eudeba, Buenos Aires, 1970.

ESPOSITO, C., MAGDALENA, G., POUZIO, P., SAVINI, M.

- *Belleza y Realidad*, Biblos, Buenos Aires, 2009.

FERNÁNDEZ, J.

- <<Nietzsche. Una interpretación lingüística del conocimiento>>, Cuadernos de filosofía de la ciencia, 8, págs. 35-52, Berlín, 1982.

FERNÁNDEZ ORRICO, J.

- *Adorno: mimesis y racionalidad: materiales par una estética negativa*, Diputación de valencia. Instituto Alfons el Magnànim, Valencia, 2004.

FERNÁNDEZ GARCÍA, E.

- *Nietzsche y lo trágico*, Editorial Trotta, Madrid, 2012.

FIEDLER, K.

- *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 2001.

FILIPPI, S.

- Heidegger y la noción tomista de verdad, Anuario Filosófico, Pamplona, vol.22, nº1, 1989.

FINK, E.

- *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

FLOREZ, A.

- En torno a la pregunta fundamental de la filosofía: sobre el ser y la nada en Leibniz y en Heidegger, UniversidadPhilosophia, Bogotá.

FLOREZ, C.

- Heidegger y la hermenéutica, Wittgenstein-Heidegger, Ed. M. Pecellin y Reguera, Diputación de Badajoz, dpto. publicaciones, 1990.

FONTÁN JUNCO, M.

- *El significado de lo estético la crítica del juicio y la filosofía de Kant*, Editorial Eunsas, Pamplona, 1994.

FOUCAULT, M.

- *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1990.
- *Nietzsche y la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 1992.

FRACASTEL, P.

- *Sociología del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

FRANCO GARRIDO, L.

- *Gilles Deleuze: sentido acontecimiento*, Editorial Antígona, Madrid, 2011.

FRANCES, R.

- *Psicología del arte y de la estética*, Akal, Madrid, 1985.

GABILONDO, A.

- *Dilthey: vida, expresión e historia*, Cincel, Madrid, 1988.
- *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- *La vuelta del otro, Diferencia, Identidad, Alteridad*, Trotta, Madrid, 2001.

GADAMER, H.G.

- *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
- *Verdad y método Vol. I, II*, Sígueme, Salamanca, 1991.
- *Hacia la prehistoria de la metafísica* /Hans-George Gadamer, Córdoba, Argentina, 1992.
- *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993.
- *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1995.
- *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998.
- *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.
- *Anotaciones hermenéuticas*, Trotta, Madrid, 2002.

GALAM, I.

- *Teoría del arte desde el siglo XXI*, Editorial Universidad Carlos III, Madrid, 2005.
- *Filosofía del caos, estética y obras de arte*, Editorial Dickinson, Madrid, 2011.

GALÁN, I.

- *El romanticismo: F.W.J Schelling o el arte divino*, Editorial Endymion, A.L. 1999.
- *Notas estéticas sobre Kant y Schelling*, Logos, 2000.

GALARD, J.

- *La muerte de las Bellas Artes, carta con la mano izquierda*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973.

GARCÍA HODGSON, H.

- *Foucault Deleuze Lacan. Una política del discurso*, Quadrata, Buenos Aires, 2005.

GARCÍA LEAL, J.

- *Arte y conocimiento*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 1995.
- *Arte y experiencia*, Editorial Comares, Granada, 1995.
- *Filosofía del arte*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002.
- *El conflicto del arte y la estética*, Editorial EVG, Universidad de Granada, 2010.
- *Metafísica del deseo en Spinoza*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2011.

GARCÍA, R.

- *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Colihue, Buenos Aires, 2004.

GARPARSORO RUIZ, J.L.

- <<Nietzsche y la teoría evolucionista del conocimiento>>, en N. Ursula, *Cerebro y conocimiento: un enfoque evolucionista*, Anthropos, Barcelona, 1993.

GELVEN, M.

- <<From Nietzsche to Heidegger. A critical review of Heidegger's Works in Nietzsche>>, *Philosophy Today*, 25, pág. 68-80, 1981.

GERHARDT, V.

- *Macht und Metaphysik. Nietzsche Machtbegriff in Wandel der Interpretation* en *N-Studien* 10/11, 1981-1982.

GIL LÓPEZ, M.

- "Pensar sobre Nietzsche y Heidegger", *Cuadernos de Ética*, Buenos Aires, nº14, 1992.

GIVONE, S.

- *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990.

GÓMEZ, V.

- *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia: Universitat, Madrid: Cátedra, 1998.

GONZÁLEZ, SAEZ, M.

- *Voluntad de poder y arte: una aproximación a la metafísica de Nietzsche a través de Heidegger*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1999.

GONZÁLEZ VALERIO, M.A.

- *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005.

GOODMAN, N.

- *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.
- *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995.

GRANIER, J.

- *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Seuil, París, 1966.
- *Nietzsche*, PUF, París, 1985.

GREENBERY, C.

- *Arte y cultura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

GREUZER, F.

- *Sileno; ida y validez del simplismo antiguo*, Editorial Serbal, Barcelona, 1991.

GRIMM, R.H.

- *Nietzsche's Theory of Knowledge*, W. de Gruyter, Berlín, 1984.

GROUDIM, J.

- *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003.

GUALANDI, A.

- *Deleuze*, Les Belles Lettres, 1998.

GURIERREZ GIRARDOR, R.

- *Nietzsche y la filosofía clásica*, Analecta Malacitana, Málaga, 1997.

GUTIERREZ POZO, A.

- *Individuo y Comunidad en la Filosofía*, Autor-Editor, Huelva, 1990.
- *Mundo vital y Nihilismo. Aproximación de la Filosofías de Husserl y Heidegger. Sobre el concepto del Mundo de la Vida*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 1993.
- *Virtualidad, alétheia, crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*, Miletto, Madrid, 2005.

HABERMAS, J.

- <<La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche>>, en *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Tecnos, Madrid, 1994.

HARDT, M.

- *Un aprendizaje filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

HARTMANN, N.

- *La filosofía del idealismo alemán*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

HEGEL, G.W.F.

- *Ciencia de la lógica*, Solar, Buenos Aires, 1968.
- *Escritos de juventud*, F.C.E., Madrid, 1978.
- *Filología real*, México F.C.E. 1984.
- *Estética*, 2tt, Península, Barcelona, 1989.
- *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 2005.
- *Fenomenología del espíritu*, Pretextos, Valencia, 2006.
- *Filosofía del arte o estética: verano de 1826*. Apuntes de Friedrich Carl Hermann y Victor von Kehler, Abada Editores, Madrid, 2006.

HEINRICH, M.

- *Nietzsche y la eternidad*, Losada, Buenos Aires, 2005.

HERBERT, F.

- *La muerte de Dios y el fin de la Metafísica*, Ed. Universidad Nacional Autónoma, México, 1997.
- *Nietzsche, Eros y Occidente: la crítica nietzscheana a la tradición occidental*, Instituto de Investigaciones Sociológicas, Universidad Nacional Autónoma, México, 2005.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J.

- *Friedrich Nietzsche. Estudio sobre vida y transcendencia*, Herder, Barcelona, 1990.

HERRMANN VON, F.W.

- *La segunda mitad del Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 1997.

HUSSERL, E.

- *Estética y Fenomenología*, Universidad de a Coruña, 1995.

HOFMANN, J.N.

- *Wahrheit, Perspektive, Interpretation, Nietzsche und die philosophische Hermeneutik*, Berlín, NY, 1994.

HÖLDERLIN, F.

- *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1990.

HOPENHAYN, M.

- *Después del nihilismo. De Nietzsche a Foucault*, Andrés Bello, Barcelona, 1997.

HUME, D.

- *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona, 1989.

HUTCHESON, F.

- *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Tecnos, Madrid, 1992.

HYPOLITE, J.

- *Génesis y estructura de la "Fenomenología" del espíritu de Hegel*, Península, Barcelona, 1998.

INNERARTY, D.

- *Hegel y el romanticismo*. Tecnos, Madrid, 1993.

JARA, J.

- *Nietzsche, un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad*, Authropos, Barcelona, 1998.

JANIK, A. Y TOULMIN, S:

- *La viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974.

JANZ, C. P.

- *Friedrich Nietzsche*, Madrid, vols. I y II, 1981; vols. III y IV, 1985.

JIMÉNEZ, A.

- *Nietzsche y la modernidad*, Heredia, Costa Rica, 1998.

KANT, I.

- *La filosofía como un sistema. Primera introducción a la Crítica del juicio*, Visor, Madrid, 1987.
- *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 3ª edición de 1984 y 5ª edición de 1991.
- *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1988.
- *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid, 1990.
- *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

KARCZMARCZYK, P.

- *Gadamer: aplicación y comprensión* / Pedro Karczmarczyk, Bca. Filosofía, 2007.

KAULBACH, F.

- *La estética de Kant y la filosofía del arte de Schelling*, Málaga, 1988.

KAUFMANN, W.

- *Hegel*, Alianza, Madrid, 1973.
- *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, PrincetonUniversityPress, 1974.
- *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.

KEINT, R.

- *La forma y lo inteligible. Escritos sobre Renacimiento y el arte moderno*, Tamus, Madrid, 1982.

KERÉNYI, K.

- *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998.

KLOSSOWSKI, P.

- *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- <<Nietzsche, el politeísmo y la parodia>>, en tan funesto deseo, Taurus, Madrid, 1980.

KOFMAN, S.

- *Nietzsche et la métaphore*, Galilée, París, 1972.

KOGAN, J.

- *Arte y metafísica*, Editorial Pardos, Buenos Aires, 1931.

KOSUTH, J.

- “*Arte y Filosofía*” (1969), en G. Battcock editor, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

KRAURS, R.E.

- *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Editorial Alianza, Madrid, 1996.

LABRADA, M.A.

- *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Universidad de Navarra, Pamplona 1990 y 2001.

LARIO LADRÓN, S.

- *Zaratrusta: el mito del superhombre filosófico*. Ediciones el Bronce, Barcelona, 2000.

LANCERAS, P.

- *La herida trágica*, Anthropos, Barcelona, 1997.

LAFONT, C,

- *Lenguaje y apertura del mundo: el giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*, Alianza, Madrid, 1997.

LARRAMI, M.

- *La potencia según Nietzsche*, Tándem ediciones, Valencia, 2005.

LEIBNIZ, G.

- *Monadología. Discurso de Metafísica. Profesión de fe del filósofo*, Orbis (Aguilar), Barcelona, 1983.
- *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, vol. I,II, Santillana, Madrid, 2002.

LESSING, G. E.

- *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985.

LIESSMANN, K. P.

- *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

LONGO, G.

- *Kierkegaard, Nietzsche: eternità de il'istante, istantaneità de l'eterno, serto San Giovanni*, EdizioniMimeris, Milano, 2009.

LÓPEZ MOLINA, A.

LÖWITH, K.

- *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, Rialt, Madrid, 1956.
- *Von Hegel bis Nietzsche*, Kohlhammer, Stuttgart, 1958.
- *De Hegel a Nietzsche*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1974.
- *Nietzsche e l'eternoritorno*, Roma-Bari-La terza, 1996.
- *Heidegger, pensador de un tiempo indigente: sobre la posición de la filosofía*, FCE, México, 2006.

- *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionario del pensamiento en el siglo XIX*, Buenos Aires, Madrid, 2008.

LUKÁCS, G.

- *Aportaciones a la historia de la estética*, Grijalbo, Madrid, 1966.
- <<Nietzsche, fundador del irracionalismo del período imperialista>>, en *El asalto a la razón*, Grijalbo, Barcelona, 1972.

LLANO, A.

- *Fenómeno y transcendencia en Kant*, Eunsa, Pamplona, 1973.

LLANOS, A.

- *Aproximación a la estética de Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 1980.

LLEDO, E.

- Heidegger y la época trágica de los griegos, Willgenstein-Heidegger, Editores M. Pecellin y Reguera, Diputación de Badajoz, dpto. publicaciones, 1990.

LYNCH, E.

- *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su filosofía del lenguaje*, Destino, Barcelona, 1993.

MANSUR GARDA, J.M.

- *Kant, Ontología y belleza*, Herder, México, 2010.

MARASSI, M.

- *Ermeneuticadelladifferenza: saggio su Heidegger*. UniversitàCattolicasel Sacro, Milano, 1990.

MARRATI, P.

- *Cine y filosofía*, Bernini nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

MARCHÁN FIZ, S.

- *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987.
- *Introducción a la estética y la teoría del arte, parte I y II UNED*, Madrid, 2008.

MARIÑO SÁNCHEZ, D.

- *Injertando a Dionisio. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*, Siglo XXI, Madrid, 2014.

MARRADES, J Y VÁZQUEZ, M.

- *Hölderlin. Poesía y Pensamiento*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

MARTÍNEZ MARZOA, F.

- *Desconocida raíz común* (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello), Visor, Madrid, 1987.
- *Releer a Kant*, Anthoropos, Barcelona 1989.
- Heidegger y la filosofía griega, Wittgenstein-Heidegger, Editores M. Pellecin y Reguera, Diputación de Badajoz, dpto. de publicaciones, Badajoz, 1990.
- *Heidegger y la historia de la filosofía*, Taula, Palma de Mallorca, 1990.
- La palabra que viene, Heidegger, La voz en tiempos sombríos, Prologo J.L. Aranguren, Serbal, Barcelona, 1991.
- *De Kant a Hölderlin*, Visor, Madrid, 1992.

MARX, K. ENGELS, F.

- *Textos sobre la producción artística*, Serie B, Madrid, 1975.

MASINI, F.

- *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna, 1978.

MELVILLE, H.

- *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville. Tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

MENDOZA, O.

- *Estética y fenomenología en Hegel*, 1ª Edición. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. UNAM, 2009.

MENGUE, P.

- *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.

MENKE, C.

- *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.
- *Souveränität der Kunst, Inglés*, MIT Press London, Cambridge (Massachusetts), 1998.

MERLEAU, P.

- *Lo visible y lo invisible*, Gallimard, París, 1964.

MIRABENT, F.

- *La estética inglesa del siglo XVIII, en Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos*, vols. II, CSIC, Barcelona, 1958.

MOLINUEVO, J.L.

- *La ambigüedad de lo originario en Heidegger*, Iria Flavia Padrón, Novo Século, 1994.
- *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.

MONTINARI, M.

- *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Adelphi, Milán, 1999.
- *Lo que dijo Nietzsche*, Editorial Salamandra, Barcelona, 2003.

MORETTI-COSTANZI, T.

- *L'ascetica di Heidegger*, Arte e Storia, Roma, 1949.

MOREY, M.

- *F. Nietzsche. Una biografía*, Archipiélago, Castelldefels, 1993.
- <<La genealogía como estilo filosófico>>, en AA.VV., *Actualidad de Nietzsche: Hacia nuevos horizontes. M. Foucault: Arqueología del poder y de las resistencias*, Paideia, La Coruña, 1994.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.

- *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.

MUSSAWIZ, E.

- *Jurisdicción in Deleuze: the expression and representation of law*, Routledge, NY, 2011.

NAVARRO CASABONA, A.

- *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2001.

NAVARRO CORDON, J.M.

- *Ser e interpretación: estructura del carácter dialógico del pensar*, Wittgenstein-heidegger, Editores M. Pellin y Reguera, Diputación de Badajoz, dpto. de publicaciones, Badajoz, 1990.

NAVIA ANTEZANA, M.

- Heidegger contra Nietzsche, Filosofía, Venezuela nº3, Mérida, 1991.

NAYDLER, J. Y BOOKS, F.

- *Goethe y la Ciencia*, Siruela, Madrid, 2002.

NEGRI, A.

- *Las verdades nómadas; General Intellect, poder constituyente, comunismo*, Akal, Madrid, 1999.

NEHAMAS, A.

- *Nietzsche, life as literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.

NOLTE, E.

- *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

ODEBRECHT, R.

- *La estética contemporánea*, México, 1942.

ONFRAY, M.

- Nietzsche: basado en la "Inocencia del devenir", la vida de F. Nietzsche, Facultad de Políticas, 2012.

OTT, H.

- Las raíces católicas del pensamiento de Heidegger, Trad. R. Rodríguez, *Heidegger o el final de la filosofía*: compiladores J.M. Navarro Cordón y R. Rodríguez, Philosophia Complutensia, Ed. Complutense, Madrid 1993.

PALACIOS CARCÉS, L.

- *El genio principio trascendental en la estética kantiana*, Editorial universal, Nacional de San Marcos, Lima, 2007.

PALMER, R.R.

- La postmodernidad de Heidegger, Diálogo filosófico, Madrid, 5, nº 14, 1989.
- *¿Qué es la hermenéutica?: teoría de la interpretación, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*, Arco/Libros, Madrid, 2002.

PÁL PELBART, P.

- *Filosofía de la Deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, Buenos Aires, 2009.

PANADES, A. & SANCHEZ-CUENCA, I.

- Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein: los límites de la filosofía, Heidegger (1889-1989), Wittgenstein, L. (1889-1989), Anales del Seminario de Metafísica, nº24, Madrid, 1990.

PARDO, J. L.

- *Violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990.
- *El cuerpo sin orgasmos. Presentación de Gilles Deleuze*, Pre- Textos, Valencia, 2011.
- *A propósito de Deleuze*, Pre-Textos, Valencia, 2014.

PAREYSON, L.

- *L' estetica di Kant. Lettura della "Critica del giudizio"*, Mursia, Milano, 1984.

PARMEGGIANI RUEDA M.

- <<F. Nietzsche: Teoría hermenéutica de la experiencia interior>>, *Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento*, *Philosophica malacitana*, suplemento 2, págs. 83-96. 1994.

- <<Nietzsche y la disolución del concepto de yo, en la obra publicada y en los fragmentos póstumos de 1876 a 1882>>, *Contrastes*, III, págs. 185-210. 1998.
- <<Arte-artista, *ergon-energeia*. La 'estética de la creatividad' en Nietzsche>>, *Analecta Malacitana*, XX, 1, págs. 81-94. 1998.
- *Nietzsche y la crítica del sujeto del conocimiento*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996.
- *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.

PARRA PARÍS, I.

- *Estética y modernidad un estudio sobre la teoría de la belleza de I. Kant*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

PATTON, P.

- *Deleuze y lo político*, Prometeo, Buenos Aires, 2013.

PEARSON, K. A.

- *Deleuze and Philosophy. The difference engineer*, Routledge, London and New York, 1997.

PELLEJERO, E.

- *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Relia editorial, Granada, 2007.

PENELLA HELLER, M.

- *Nietzsche y la utopía del superhombre*, Península, Barcelona, 2011.

PEÑALVERT, P

- *Del espíritu al tiempo: lecturas de el Ser y el tiempo de Heidegger*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- ¿Era neutra, la ontología fundamental?, Heidegger, la voz en tiempos sombríos, Serbal, Barcelona, 1991.

PÉREZ LOPEZ, H.J.

- *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Res Publica, Murcia, 2001.

PÉREZ MAREDA, E.

- *Música como idea, música como destino, Wagner-Nietzsche*, Tecnos, Madrid, 1993.

PICÓ SENTELLES, D.

- *Filosofía de la escucha: el concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Crítica, Barcelona, 2005.

PIÉROLA, R.A.

- *Hegel y la estética*, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de filosofía Tucumán, 1956.

PINEDA, I. y LUCIANO, J.

- Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego a (Gadamer), ironía (Rorty) y ritornelo (Deleuze y Guattari) / Joaquín Ivars, 2009.

PINTOR RAMOS, A.

- Heidegger en la filosofía española: la eficacia de Heidegger en la filosofía de Ortega y Zubiri, *Revista de Filosofía*, México, 23, nº 68, 1990.

PÖGGELER, O.

- La conversación interrumpida, Celán y Heidegger, *Revista Occidente*, nº124, Septiembre 1991.
- Destrucción e instante, Trad. C. Moreno Márquez, Sevilla, nº16, 1994.

- *El paso fugaz del último adiós. La teología de los Beiträge zur Philosophie de Heidegger*, Ed. Complutense, Madrid, 1993.
 - *Filosofía y política en Heidegger*, Alfa, Barcelona, 1984.
- PRIETO SANTOS, J.L.
- *Pensar leer y acontecer*, (Nietzsche y el fin de la metafísica según Heidegger), Estudios de filosofía, vol. 4, nº118.
- PUJANTE, D.
- *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873*, Universidad de Murcia, Murcia, 1997.
- PUJARTE, A.
- *Un vino generoso* (Sobre el nacimiento de la estética moderna 1871-1873), Universidad de Murcia, Murcia, 1997.
- QUESADA, J.
- *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988.
 - "Nietzsche contra Heidegger", Revista de filosofía, vol. 10, nº 18, Madrid, 1997.
- RACIONERO, Q.
- *Heidegger Urbanizado* (notas para una crítica de la hermenéutica, Revista filosofía, vol.4 nº5, Madrid, 1991.
- RAE, G.
- *Ontology in Heidegger and Deleuze: a comparative análisis*, PalgraveMacmillan, London, 2014.
- RAJCHMAN, J.
- *Un mapa (Guía)*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- RAMÍREZ LUQUE, M^a.I.
- *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1988.
- RAMPEREZ, F.
- *La quiebra de la representación: el arte de vanguardia y la estética moderna*, Dickinson, Madrid, 2004.
- REBOULT, O.
- *Nietzsche, crítico de Kant*, Authropos, Barcelona, 1993.
- RELLA, FRANCO Y MARTI, S.
- *Eternità de ll'iurante, istantameità del l'eterno*, MimeriEdizioni, Milano, 2009.
- RENAULT, A.
- *La era del individuo: contribución a una historia de la subjetividad*, Destino, Barcelona, 1993.
- RICHTER, J. J.
- *Introducción a la Estética*, Verbum, Madrid, 1991.
- RIPALDA, J.M^a.
- *Los límites de edad dialéctica*, Trotta, Madrid 2005.
 - *Comentario a la filosofía del espíritu de Hegel*, 1805, 1806, UNEA/FCE, México, 1993.

RODRÍGUEZ, A.

- Meta y camino de Ser y tiempo, Filosofía, Mérida, nº6, 1994.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. L.

- *La teoría nietzscheana del conocimiento*, Editorial Eutelequia, Madrid, 2010.

RODRÍGUEZ MOLINERO, J.L.

- Anticipación de la antología de Ser y tiempo en los primeros escritos como docente de Martin Heidegger, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, vol. 24, Salamanca, 1997.

RODRÍGUEZ, R.

- *Hermenéutica y subjetividad*. Ensayos sobre Heidegger. Trotta, Madrid, 1993 y 2010.
- Filosofía y conciencia histórica, *Revista de filosofía*, Madrid, nº 2, 1989.
- Heidegger, pensador con biografía, *Revista de filosofía*, Madrid, vol. 3, nº3, 1990.
- Heidegger y la crisis de la época moderna (serie de Historia de la Filosofía nº 47), 2ª reimpresión, Ed. Cincel, Madrid, 1991.
- Autonomía y objetividad. Apunte para una La ontología y las voces de la época, Heidegger, La voz en tiempos sombríos, Prologo J.L. Aranguren, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1991.
- La ontología y las voces de la época, en F. Duque (Ed.): Heidegger: La voz de tiempos sombríos, pp.189-208, Serbal, Barcelona, 1991.
- Revisión de la hermenéutica heideggeriana de la filosofía moderna, *Revista de filosofía*, vol. 6, nº 10, Madrid, 1993.
- Historia del ser y la filosofía de la subjetividad, Heidegger o el final de la filosofía: compiladores J.M. Navarro Cordón y R. Rodríguez. Philosophia Complutensia, Ed. Complutense, Madrid, 1993.
- Reflexión y evidencia: aspectos de la transformación hermenéutica de la fenomenología en las obras de Heidegger, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 13, Madrid, 1996.
- La transformación hermenéutica de la fenomenología, Tecnos, Madrid, 1997.
- Más allá de la fenomenología. La obra de Heidegger, en: J. Muguerza y P. Cerezo (Ed.), *La filosofía hoy*, pp.85-98, Crítica, Barcelona, 2000.
- Hermenéutica y ontología: ¿cuestión de método?, en: Rodríguez, R. (Ed.), *Métodos del pensamiento ontológico*, pp.235-272, Síntesis, Madrid, 2002.
- Hermenéutica y metafísica: la cuestión del sujeto, en: J. González y E. Trias (Ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía*, vol. 26, Cuestiones metafísicas, pp.265-295, Trotta, Madrid, 2003.
- La hermenéutica del sí mismo en Ser y tiempo, en: P. Brickle (ed.), *La filosofía como pasión. Homenaje a Jorge Eduardo Rivera 75 cumpleaños*, pp.53-68. Trotta, Madrid, 2003.
- El paradigma hermenéutico, en M. Garrido, L. M. Valdés, L. Arenas, *El legado filosófico y científico del siglo XX*, pp.419-429, Cátedra, Madrid, 2005.
- La idea de una interpretación fenomenología, en: Duque, F. (Ed.), *Heidegger sendas que vienen*, Universidad Autónoma de Madrid/Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- La hermenéutica fenomenológica y la contemporaneidad del pasado, en: S. Yzaguirre (Ed.), *Actas del I Congreso Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, pp.65-81, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile, 2008.
- Artículos:
- Nihilismo y filosofía de la subjetividad, pp.77-87, nº23, Archipiélago, 1995.
- Más allá de la fenomenología. La obra de Heidegger. *Boletín de la Fundación Juan March*, pp.3-15, octubre, 1998.

ROHDE, E.

- *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, Ágora, Málaga, 1994.

ROMEO CUEVAS, J.M.

- *El Caos y las formas: experiencia, conocimiento y verdad en F. Nietzsche*, Comares, Granada, 2001.

RORTY, R.

- *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos, (Derrida, Lyotard, Foucault),* Escritos filosóficos 2, Paidós, Barcelona, 1993.
- *El águila angustiada*, Paidós, Barcelona, 1994.

ROSALES RODRÍGUEZ, A.

- "Heidegger, lector de Nietzsche", *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 32, nº 77, 1994.

RÜHLE, V.

- *Hegel la odisea del espíritu*, Pensamiento, Madrid, 2010.

RUIZ RAMÍREZ, F.A.

- Heidegger y la decisión del filosofar, Wittgenstein-Heidegger, Editores M. Pecellín y Reguera, Diputación de Badajoz, dpto. de publicaciones, Badajoz, 1990.

SAEZ RUEDA, L.

- Lo indisponible y el discurso. El legado de Heidegger en la polémica de 'modernidad-postmodernidad', *Revista de filosofía*, vol. 10, nº 18, Madrid, 1997.

SAFRANSKI, R.

- *Un maestro en Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001.

SALOMÉ, L. A.

- *Friedrich Nietzsche*, Zero, Madrid, 1986.

SÁNCHEZ-BRAVO, A.

- *Del gay saber y de la interpretación. Una nueva interpretación de F. Nietzsche*, Rubinam, Madrid, 1980.

SÁNCHEZ MECA, A.

- *En torno al Superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- *Metamorfosis y confines de la individualidad*, Tecnos, Madrid, 1996.
- *La experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, Madrid, 2005.

SANTIAGO GUERVÓS, L.E.

- <<Nietzsche y los límites del lenguaje: la fuerza del instinto>>, *Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento. Philosophica malacitana, suplemento2*, págs. 115-130. 1994.
- <<Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche. A propósito de "Homero y la filología clásica">>, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15, págs. 149-166. 1998.
- <<Metáfora versus concepto. La generación de la metáfora en f. Nietzsche>>, *Estudios filosóficos*, 141, XLIX, págs. 261-286. 2000.
- *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, Ágora, Málaga, 1994.
- *Estética y hermenéutica*, Ed. L. De Santiago Guervós, Facultad de filosofía, Málaga, 1999.
- *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004.

SAUVAGNARGUES, A.

- *Deleuze. Del animal al arte*, Atuel, Buenos Aires, 2004.

SAVATER, F.

- *Conocer a Nietzsche y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1977.
- *Nietzsche*, UNAM, México, 1993.

SHELLING, F. W. J.

- *Filosofía del arte*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1949.
- *La relación del arte con naturaleza*, Sarpe, Madrid, 1985.
- *Sistema del Idealismo transcendental*, Anthropos, Barcelona, 1988.

SCHÉRER, RENÉ.

- *Miradas sobre Deleuze*, Cactus, Buenos Aires, 2012.

SCHILLER, J.C.F.

- *Carta sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Buenos Aires, 1981.

SCHLEGEL, F.

- *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994.

SCHÜMANN, R.

- *Heidegger y la mística*, Ediciones Librería Paideia, Córdoba, Argentina, 1995.

SEGURA, A.

- *Heidegger en el contexto del pensamiento Deleuze*, Universidad de Granada, 1996.

SIBERTIN-BLAN, G.

- *Deleuze y el Antiedipo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

SOBEJANO, G.

- *Nietzsche en España*, Editorial Cremos, Madrid, 2004.

SLOTERDIJK, P.

- *Der Denker and der Bütime Nietzsche Materialismus*, Frankfurt a. M. SuhrKam, 1986.

SOLER GRIMMA, F.

- *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*, Universidad de Colombia, Bogotá, 1953.

SOMERS-HALL, H.

- *Hegel, Deleuze, and the critique of representation dialectics of negation and difference*, Ed. Albany-State University of New York Press, NY, 2012.

SPREAFICO, A.

- *La potencia nella filosofia di Nietzsche*, Nuovo Melangolo, Génova, 2009.

TATARKIEWICZ, W.

- *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2006.

TAYLOR, C.

- *Hegel y la sociedad moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

TEYSSÈRE, B.

- *La estética de Hegel*, Ed. S. XX, Buenos Aires, 1974.

TRÍAS, E.

- *Savater, F. y otros, a favor de Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1972.

TUDELA SANCHO, A.

- *Escritura de la diferencia. El desplazamiento de la identidad en Deleuze y Derrida*, Serie tesis doctorales, Fundación universitaria española, Madrid, 2005.

TUGENDHAR, E.

- La pregunta de Heidegger por el ser, *Revista de filosofía*, vol. 7, nº 11, Madrid, 1994.

UMBERTO, E.

- *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1971.

VAIL, L. M.

- Heidegger and ontological difference, *Pennsylvania State University Press*, London, 1972.

VATTIMO, G.

- *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 1986.
- *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989.
- *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Marietti, Génova, 1989.
- *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 1990.
- *Introducción a Nietzsche*, Nerox, Barcelona, 1990.
- *La filosofía al presente: conversazioni di Gianni Vattimo con Francesco Barone...*, Editorial Garzanti, Milano, 1990.
- *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.
- *Ética de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1991.
- *Más allá de sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- *Poesía y Ontología*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- *Más allá de la interpretación. El significado de la hermenéutica para la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1995.
- *Diálogo con Nietzsche (1961-2000)*, Ensayos, Paidós, Barcelona, 2002.

VELA CASTILLO, J.

- *Derrida en de construcción: leer al Arquitecta*, Oppidum, Segovia, 2006.

VERMAL, J. L.

- *La crítica de la Metafísica en Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1987.

VITIELLO, V.

- "Heidegger, Rilke. Un encuentro en el lugar del lenguaje", traducción T. Losada, Heidegger o el final de la filosofía: compiladores J.M. Navarro Cordón y R. Rodríguez, *Pilosophia Complutensia*, Ed. Complutense, Madrid, 1993.

VIRASORO, M.

- *Zaratustra y la experiencia del Guerrero: vida sabiduría en el pensamiento*. Prometeo libros, Buenos Aires, 2007.

VOLPE, G. DELLA.

- *Historia del gusto* (trad. F. Fernández Buey), Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- *La estética de Hegel*, Siglo XX, Buenos Aires, 1974.

VOLPI, F.

- *Heidegger e Bretano: l'aristotelismo e il problema dell'univocità dell'essere nella formazione filosofica*, Cedam, Padova, 1976.
- *Heidegger e Aristotele*, Daphne Editrice, Padova, 1984.

VON ZIEGLER, J.

- *La canción de la noche, Nietzsche/Mahler*, Aldús 2ª Edición, México, 2009.

WAGNER, R.

- *Opera y drama*, Ed. Asociación sevillana Amigos de la opera, Bellas Artes, Madrid, 1997.
- *Arte y revolución; de W. Enger*, Casimiro, Bellas Artes, Madrid, 2013.
- *La obra de arte del futuro*, Universidad de Valencia, Bellas Artes, Valencia, 1993.

WELLMER, A.

- *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Serveis de Publicacions de la Universitat, Valencia, 1994.

WINCKELMANN, J. J.

- *Historia del arte en la antigüedad, seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Orbis, Barcelona, 1985.

WITTGENSTEIN, L.

- *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1973.

XOLOCOTZI YÁÑEZ, Á.

- *Fenomenología de la vida fáctica: Heidegger y su camino a "Ser y tiempo"*, Plaza y Valdés, México D.F., 2004.

ZOURABICHVILI, F.

- *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PressUniversitaires, París, 1994. *Una filosofía del acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004.

ZÚÑIGA GARCÍA, J.F.

- *El diálogo como juego: la hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer*, Granada: Universidad, Granada, 1995.
- *Historia de las ideas estéticas musicales: Nietzsche, Wagner y el romanticismo*, Distribuciones Reprográficas Granada, Granada, 2004.